

NIZWA

مجلة فصلية ثقافية

■ عبدالله الطائي وريادة الكتابة ■ أبزون الفارسي الذي تعمّن ■ المتخيل الروائي ■ الوقوف على جدار اللغة ■ الاسلام والمسرح ■ الثقافة والهيمنة ■ شاعرة نوبل ٩٦ ■ الواقعية القذرة ■ فن إنجاب الأطفال ■ شاعرية السينما ■ واقرأ :إدوارد سعيد ، كمال أبوديب ـ حسن حنفي ـ عبدالرحمن منيف ـ عبدالله العروي ـ ميثم الجنابي ـ باشلار ـ فريدة النقاش ـ سلفادور دالي ـ مؤنس الرزاز ـ موسى كريدي ـ محمد السرغيني ـ سعيد يقطين ـ حمدة خميس ـ وفاء العمراني ـ محمد القرمطي ـ عبدالمنعم رمضان ـ مارك ستراند ـ فوزي كريم ـ ابراهيم نصر الله ـ باسم المرعبي ـ ...وأسماء وموضوعات أخرى.

العدد التاسع يناير ١٩٩٧ م ـ شعبان ١٤١٧هـ

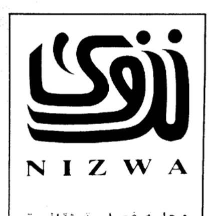


▲ من أعمال الفنان محمد فاضل الحسني ـ سلطنة عمان

◄ الغلاف الأول: «خريف صلالة» للفنان حسين الحجري ـ سلطنة عمان

ـــــداء ٢٠٠٦

ور/ محمود أمين العالم



رئيس مجلس الإدارة

عبدالعزيز بن محمد الرواس

رئيس التحرير

سيف الرحبي

منسق التحرير

طالب المعمري

العدد التاسع يناير ١٩٩٧م

الموافق شعبان ١٤١٧هـ

تصدر عن :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

عنوان المراسلة : ص.ب : ٨٥٥

الرمز البريدي : ١١٧ الوادي الكبير

مسقط – سلطنة عُمان

هاتف: ٦٠١٦٠٨ ـ ٦٩٢٢٤٧

فاكس: ٦٩٤٢٥٤ (٠٠٩٦٨)

الأسعار : **في عُمان ريال واحد.**

في الخارج : الامارات ١٠ دراهم – قطر ٢٠ ريالا ـ البحرين ديناران ـ الكويت ديناران ـ السعودية ٢٠ ريالا – الأردن دينار واحد – سورية ٥٠ ليرة – لبنان ٣٠٠٠ ليرة – مصر جنيهان – السودان ١٠٠ جنيه – تونس ديناران – الجزائر ١٠٠ دينار – ليبيا دينار – المغرب ١٥ درهما – اليمن ٧٥ ريالا – المملكة المتحدة جنيهان – أمريكا ٣ دولارات – فرنسا ١٥ فرنكا – ايطاليا ٤٠٦٥ ليرة.

الاشتراك السنوي :

- خمسة ريالات عُمانية أو ما يعادلها للأفراد.
- عشرة ريالات عُمانية أو مايعادلها للمؤسسات.

يمكن للراغبين في الاشتراك مخاطبة إدارة التوزيع بمجلة «نزوى» على العنوان التالي :

دار جريدة عُمان للصحافة والنشر

ص.ب : ٣٠٠٢ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢ سلطنة عُمان

هاتف : ٧٠١٥٥٥ – ٧٠٠٣٨٦ ، فاكس : ٧٩٠٥٢٣



على رصيف العام الجديد

منذ أن تمطى جثتي
نعيق السنوات
وحلق الطائر الشتوي
في عنقي
إنبرت أحداث سنتي الأولى
سنة ميلادي
نحو زرقة الأبد
مثل شاحنة غرقت باحتمالاتها
في لجة.

❀ ❀ ❀

المدينة.. ربما هي المدينة

الأشياء تتحرك ضمن وضع غير اعتيادي، وضع مليء بفوضى الولادات والصخب كأنما تستعد لقفزة في المجهول. هدايا وقهقهات مرحة يبللها مطر خفيف. الجموع تركض نحو أماكن التجمع الاحتفالية.

كلب فقد صاحبه وأخذ يعوي. لصوص القطارات ينشطون بدورهم.

البهجة ! أين هي البهجة؟ سأل الشاعر الذي أخذ يركض معهم ولم يجد له مكانا فرجع إلى بيته.. ***في البيت سألته المرأة عما يريد أن يفعل هذه الليلة .***

قال : لا شيء

– لكن لابد من الاحتفال بنهاية العام

قال لها إنني أحس بالحمى وأريد أن أنام، أو أصعد الى قمة جبل جليدي ويجرفني الطوفان نحو أماكن قصية من نفسي.

قالت : إنني لا أفهم.

قال لها : انظري إلى راحة يدي. فرأت عروقه تبث أخبارا غامضة عن سكان الجزر التي تسكن جمجمته. وحين فتحت جمجمته لم تر جزرا. رأت تابوتا ينام فيه رجل مع قصائده التي لم تُكتب.

فتح عينيه قال لها : حدّقي فيهما؛ فرأت سفناً تشتعل فيها النيران وأخرى تغرق بركابها، بينما آخرون يتفرجون على مسرحية كوميدية يقوم بتمثيلها بهلوانات بشعون..

ورأت في العين الأخرى روحه تجلس وحيدة على الرصيف.

مشى الرجل الغريب على أرصفة تتناسل من غير سقف ولا قرار،يتقدمه غبار الأجيال المنقرضة، وتساءل إن كانوا يحتفلون بمثل هذه الليلة وقبل أن يعثر على الاجابة انفتحت له أبواب مدينة أخرى.كانت رائحة البحر تتدفق من نوافذها. ورأى مواكب نسوة قادمات من بغداد. استوقف إحداهن ليسألها إن كان صديقه مازال حيّا. قالت إنها لا تعرف شيئا، وأن الرحلة الى هذه المدينة استغرقت مليون سنة ضوئية على الأقل.

فكر بالرجوع سريعا طالما أن المسافة بهذا المقدار الزمني الرهيب.لكنه وجد أبواب المدينة مغلقة. خلع حذاءه وأخذ يخبط الأبواب ، مرتجفا ، يقفز من باب إلى نافذة ومن باب إلى باب. فمه مليء بصراخ متجمد. ورجلاه اجتاحهما شلل مفاجيء وباندفاعة مذبوح واصل رفس الأبواب وخبطها حتى انفصلت يده عن جسده وتسلّلت من ثقب الباب..

ذهب الشاعر إلى مقهى وبينما هو جالس في زاوية نصف مضاءة، في الزاوية الأخرى أبصر «انتونين آرتو» يحفر على الطاولة التي أمامه،كأنما يثأر من جسد عالم يزدريه . فقد كان هذا الشاعر المفرط الحساسية، مصابا بمرض في المخ، وحين يزأر وحش الألم يداويه بالكتابة أو الحفر العصبي على طاولة أو حائط أو باب..

وأبصر أبا العلاء المعري يلقي بنبوءاته الشعرية على كائنات لا تفهمه ويردد:

في كل جيل أكاذيب يدين بها
فهل تفرد يوما بالهدى جيل

فجأة لفحته ريح الثغور الشرقية فوجد نفسه بمعية الخليل بن أحمد الفراهيدي الأزدي على شط من شطوط البصرة المزهرة، محدقا ببصره في البعيد حيث مواطن سلالته العتيدة، متبرما من أهل زمانه ومنشدا:

إني بُليت بمعشر	نوكي أخفهم ثقيل
قوم إذا عاشرتهم	نقصت بقربهم العقول
وهم كثير بي	وأعرف أنني بهم قليل

شرب الرجل الغريب وحين ثمل وجد يده المنفصلة عنه على كرسي في طاولته تشاركه الشراب.. أخذ يعاتبها على موقفها منه.قالت: إنها سئمت الحياة معه وأنه رجل مزعج.

– كيف تتسنى لي الحياة من دونك .. كيف تتسنى لي الكتابة؟
– ستنبت لك يد أخرى.

يئس الشاعر من الحوار مع يده، ومشى عبر دروب لا يعرفها، تسبقه منشفة النادل المبقعة بالدم. وفي نهاية الزقاق، الذي يشبه كهفا تفوح منه روائح جثث متفسخة منذ القدم، أبصر سريرا تتوزع على مساحته جماعات من النسور العمياء ذات الألوان المختلفة، بينما كلاب الجيران التي عرفها في طفولته تفضح حركاتها عن إشارات شبقيّة داخل الكهف. وأبصر على مقربة من فوهة الكهف سفينة نوح تقترب مطلقة حمائمها باتجاهه بغية الاكتشاف. فجأة يظهر مخلوق بشري يقدم وجبة العشاء لهذه الكائنات المخمورة،ثم يطير فوق تلال من نحاس.

ركض الشاعر وراءه ليسأله عن سر هذه المأدبة وعن حمائم سفينة نوح، والكلاب التي عرفها طفلا..

لكن لا فائدة فالنقطة التي أخذ حجمها يتضاءل في تخوم الأفق ، اختفت نهائيا. رجع إلى الكلاب التي ربما لامست حقلا مضيئا في برية أعماقه ، حقلا كاد غبار الأزمنة أن يطفئه باكرا.. لكن الكلاب تلاشت في تلويحة عين، تاركة حشرجة صوت. استطاع الشاعر أن يفكك رموز شفرته.. لا تسل عن شيء ليس هناك من شيء يسأل عنه أو يعاد قوله:

لقد كبر الأطفال وتفرقوا بعضهم أكلته الحروب والفيضانات أو مات بالسرطان. بعضهم امتصته الأرصفة والأوهام، بعضهم ...إلخ.

حين استيقظ الشاعر من نومه، سألته المرأة ماذا تريد أن تفعل هذه الليلة ؟
قال : لا شيء.

(كلمات ١)

نلتقي بالأصدقاء بعد غياب طويل. نلتقي بهم قادمين من شوارع ومدن وانكسارات.. تمضي أيام معهم يتجلى في جانب منها روعة الشعر والذكرى. هذيان المحبة وقسوتها.

نلتقي على ما يشبه مفترق خيالات الموتى في سرعة عبورهم من الصحو إلى نقيضه من الحضور إلى الغياب من الحزن الى الفرح والجنون بصخبه ومجونه.

لقاءات كأنما هي مزروعة بلغم الغياب الذي تنفجر شظاياه أثناء الكلام مثل جُمل اعتراض قسرية، وأثناء الجلسات والشكوى التي هي (نوع من غناء) وعزاء للمغتربين في ليل الصحراء الكئيب.

لقاءات رائعة رغم الالتباسات الكثيرة وعُصاب الجماعة وخيبتها.

(٢)

ماذا تجني من المستقبل

عدا تراكم الذكريات وجموحها الذي يزداد عنادا وتأججاً أمام محاولات الترويض والنسيان.

(٣)

تفاهمات كبرى على إيقاع

خسارة أكبر.

(٤)

يسقط الخصم على أرض العراك الأبديّة، ملفّعا بدمائه.

يرفع المنتصر شارة النصر بين نجومه ومحبيه..

وماذا بعد ذلك؟

(٥)

نتذكر أولئك الذين يسيل من أشداقهم لعاب الكرامة والشرف وحب الآخرين ونكران الذات:

تُرى أي قرون ضوئية من الشساعة، في بعدهم عن هذه القيم التي ولدوا ليكونوا على النقيض منها على طول الأزمنة ومع ذلك هم أكثر المتحدثين باسمها.

❀ ❀ ❀

(٦)

تمور الرغبة في شفتيكِ وأطراف أصابعكِ، وتحتشد، كمن يرمي أعشابا وصباحات في بحيرة مسحورة.

(٧)

أيها الفجر، الفجر المندلع كحريق

أمام نافذتي

أرجع لي ودائع طفولتي

لقد سرقتها مني

أنا توأم البحر والغروب.

يد في آخر العالم

يد وحيدة تلوّح في البعيد

وحيدة من غير مسافرين

ولا أرصفة أو قطارات

يد وحيدة جاثمة بوحشتها

تلوّح في ليل الأجداث

وحيدة في غيمها الجريح

يد الشاعر أو القرصان

أو بائع اليانصيب

ووحيدة تحتفي بقدوم الغرقى

من محيط الهند

أو البحر العربي

محمولين على محفة طائر

يد نحيلة في غسقها الاستوائي

تحلم باجتياز المضيق

بالنهد

والفاكهة وملامسة الرعد

يد الغرباء الذين قدموا من بلاد مجهولة

وطفقوا يسردون الحكايات

يد اليأس والندم

والمحبة

تلوّح في البعيد

نحو جزر مستحيلة

ومدائن، لم يبق من أرومتها

غير طعم الغياب

تمنحني مساءاتها الثقيلة ووجوهها

وتمنحني قهوة الصباح.

يد الهذيان الذي تجرفني ودياته

كل ليلة على أبواب الربع الخالي

سيف الرحبي



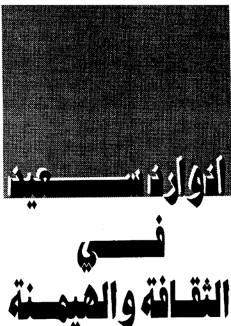




المحتويات

ترسل المقالات باسم رئيس التحرير .. والمقالات تعبر عن وجهات نظر كتابها ، والمجلة ليست بالضرورة مسؤولة عما يرد بها من آراء.





ادوارد سعيد في الثقافة والهيمنة

كمـال أبـو ديـب *

القسم الأول - في فضاء الكتاب والمؤلف

قليلة هي الكتب التي تستحق أن توصف بأنها عظيمة، بين هـذه الكتب، دون ريب كتاب ادوارد سعيد «الثقافة والامبريالية»؛ إنه عظيم أولا في مداه ورحابة آفاقه وعلمه. وهو عظيم ثانيا في منظوره . بالمقارنة مع جلال المنظور والقضايا التي يناقشها سعيد في فكره عامة، يبدو بضعة المفكرين الكبار في العالم اليوم، الذين يقترن اسمه باسمائهم كاعلام معاصرين، من جاك دريدا الى يورغن هابرماس، محدودي الأفق والمكان والمنظور، ضامري الاحساس بعظمة الانسان والانشغال بقضاياه وهمومه، وبدنيوية العالم وحميمية انخراطنا الشبقي فيه كل لحظة وآن ... وقد يكون ذلك بين ما يفسر الاقبال الهائل على قراءة سعيد، وتأثير عمله، وازدحام محاضراته العامة، حيثما ذهب، وفي أي بلد تحدث، في محاضرتين دعوته لالقائهما في جامعة لندن وكان لي شرف تقديمه فيهما، في تشرين الثاني (نوفمبر) عام ١٩٩٣، بعد صدور الثقافة والامبريالية في انجلترا بأشهر قليلة، غصت القاعة الكبيرة حتى كان عدد من انتظروا خارجها ، مع انهم مدعوون رسميا ، أكثر من الذين وجدوا لهم أماكن للجلوس أو الوقوف المتراص داخلها. رغم أن المحاضرتين كانتا في امسيتين متعاقبتين وعن موضوعين متباعدين، أحدهما تخصصي. وهو «التجربة التاريخية ودراسة الأدب» والثاني سياسي خالص وهو «اتفاق أوسلو واحتمالات السلام». وكان ذلك كله بعد محاضرة مختلفة تماما كان قد ألقاها قبلها بليلة. قدمه فيها رئيس جامعة لندن، غصت بالمستمعين في أكبر قاعة للمحاضرات في الجامعة.

ثم إن هذا الكتاب عظيم في طبيعة الموقف الاخلاقي والفكري الذي ينطلق منه ادوارد سعيد فيه: ايمانه بالانسان، والحرية، وضرورة التواصل ، والتفاعل ، والاثراء المتبادل بين الثقافات والمجتمعات ، والصراع ضد الاستعلائية والاستعمار والامبريالية والهيمنة والتسلط والتمركزية الغربية وضد نقائضها من قوميات ضيقة، وهويات متشرنقة، وتمركزيات اسلامية أو عربية أو هندية أو افريقية . وهو عظيم في اللغة الجليلة التي بها يكتب ادوارد سعيد، وفي قوة فكره، والشبوب العاطفي الذي يتوهج من جمله وعباراته، متجاوزا حدود الجامعية الجامدة، لكنه محتفظ بصرامتها المعرفية وشروط تكوينها. وهو عظيم أيضا في تأويلاته الجديدة ونظرياته المتعلقة بالعالم، وحركة المجتمعات الانسانية، وحركة التاريخ. والثقافة والأدب، والروائي منه خاصة. في تأويلاته الجديدة في هذا الكتاب يطرح سعيد. مثلا، نظرية ثالثة تضاف الى اثنتين مشهورتين في نشأة الرواية وتاريخها: ويفسر انتشار الرواية الملازم لانتشار الامبريالية وفكرة الامبراطورية بطريقة تجل عن أن تقارن بنظرة باختين أو إيان واط مع انها تتمثلهما . فهو يربط بين تجاوز الفضاء الجغرافي والرواية، وبين حركة التوسع الامبراطوري وازدهار الرواية، لا ربطا آليا جامدا، بل ربطا حيويا خلاقا، يجلو كيف تتجسد الوشائج في بنية الرواية ذاتها وآليات تشكيلها، مما لا يفعله واط أو باختين. وهو يعيد قراءة انتاج الفكر الغربي عبر مئتي عام باذكى ما عرفت من

★ ناقد وبرفيسور بجامعة لندن.

تحليل وسفسطة فكرية ونفاذ بصيرة وألمعية. إن قراءاته لكامو لأخطر ما عرفته من قراءات تسلخ عن كامو سريته وسحر ما لفعه به القارىء من ولع بالشرط الانساني: بل ان سعيد يحيل هذا التعبير الى مصدر للسخرية اللاذعة اذ يكشف أن في الجوهر من عمل كامو الدفاع عن الامبريالية الفرنسية وإلغاء التاريخ الجزائري السابق على استعمار فرنسا؛ وهو يفسر المكونات الأساسية لعمل كامو في إطار اشكاليات معرفية مرتبطة بمنظوره الامبريالي وفي قراءته لفيردي وجين أوستن وغيرهما، يسلخ عن عمالقة الفكر الغربي الاهاب المفتعل الذي تلفعوا به ويكشف منظورهم الحاقد، المتعالي، اللاإنساني، المشبع بروح العنصرية والتفوقية والاستغلال الاقتصادي والعرقي ولا عجب بعد كل ذلك أن يثير عمل سعيد زوابع في الفكر الغربي لا تهدأ، ويتدفق مريدوه وتلامذة فكره الشباب عبر جامعات العالم يقوضون بأسلحته تراث الامبريالية الغربية وعمالقتها من مبدعين الى تربويين الى سياسيين الى عساكر. إن في كل شيء يمسه ادوارد سعيد بفكره لفوحا من عظمة الانسان، وشيئا من روح إبائه ووعيه النقدي الضدي المتفجر اللامهادن.

غير أن عظمته لا تقف عند حد القراءة والتأويل على مستوى المضمون، بل إنها لتتجلى في أخطر أشكالها، واذكاها وأكثرها تفردا وأصالة (رغم موقف سعيد المعروف نقديا من مشكلة الاصالة) في طريقة قراءته التي تكشف تجليات العمليات والهواجس التي يناقشها في ابداعات الفكر الغربي على مستوى تشكيلها النصي، كما سأفصل بعد قليل. ولعل قراءته لـ «قلب الظلام» لجوزيف كونراد ومغناه «عائدة» لفيردي و «روضة مانسفيلد» لجين أوستن و «كيم» لرديارد كبلنغ أن تكون بين أبرع ما أنتجه الفكر النقدي الضدي، المشبع بمنطلقات فكرية ناضجة، من تأويلات للعمل الفني في أي من اشكاله وأنواعه وأجناسه، في علاقاته المعقدة بذات مبدعه وبالعالم الرحب الذي يعيش فيه هو ذا مقطع ختامي من هذه القراءة الفذة لمغناة «عائدة»، مثلا.

تتطلب خصائص عائدة الشاذة ـــ موضوعها وإطارها المشهدي، وفخامتها النصبية، ومؤثراتها البصرية والموسيقية الخالية حتى الغرابة من التأثير الشعوري وموسيقاها المنماة بشكل فائض ووضعها الداخلي (المتعلق بايطاليا) المقيد المكبوح، وموقعها الشذاذ في مهنة فردي الفنية ـ ما اسميته تأويلا طباقيا غير قابل للتمثل لا في وجهة النظر السوائية السائدة الى المغناة الايطالية ولا بشكل عام في وجهات النظر السائدة الى روائع الحضارة الأوروبية في القرن التاسع عشر. إن عائدة، كشكل المغناة ذاته، عمل هجين، مشوب عكر جذريا (راديكاليا) ينتمي سواء بسواء الى تاريخ الثقافة والى التجربة التاريخية للسيطرة الماورابحارية. إنها عمل مركب، مبني حول تفاوتات وتباينات وتعارضات لما تزل إما متجاهلة أو غير مكتنهة، لكنها قابلة للاستعادة والمسح الخرائطي مسحا وصفيا: وهي شيقة في ذاتها ومن أجل ذاتها، وقادرة على تقديم تفسير لاختلال المستويات في عائدة، ولشذوذياتها، ولكوابحها وصموتاتها، أفضل مما تقدمه التحليلات التي تركز بصورة حصرية على ايطاليا والثقافة الأوروبية.

سوف أضع أمام القاريء مادة لا يمكن تجاهلها لكنها بمفارقة ضدية، تجوهلت بانتظام واطراد حتى الآن. والسبب الغالب في ذلك هو أن المحرج في «عائدة» في نهاية المطاف ليس كونها تدور حول السيطرة الامبريالية بل كونها (بعضا) من هذه السيطرة. وستنبثق تشابهات من عمل جين أوستن ـــ الذي (يبدو) بقدر مساو بعيدا عن احتمال أن يكون فنا منشبكا متلبسا بالامبراطورية واذا ما أوّل المرء «عائدة» من هذا المنظور، بوعي لكونها كتبت من أجل، وانتجت للمرة الأولى في بلد افريقي لم يكن لفيردي من صلة به فإن عددا من الملامح الجديدة لها ستبرز بجلاء.

وها هي مقاطع من تأويلاته لكامو وكبلنغ:

١ - ١ «لكي يموضع المرء كامو طباقيا في معظم (نقيضا لجزء صغير من) تاريخه الفعلي ينبغي أن يكون متيقظا بالغ التنبه لأسلافه الفرنسيين الحقيقيين، إضافة الى أعمال الروائيين والمؤرخين، وعلماء الاجتماع، وعلماء السياسة، الجزائريين ما بعد الاستقلال. ما يزال ثمة اليوم تراث أوروبي التمركز قابل لحل رموزه (وملحاح) من السد التأويلي لما قام كامو (وميتران) بسده حول الجزائر، وما قام هو وشخصيات مختلقاته بسده. حين وقف كامو في سنواته الأخيرة علنيا بل وبحدة متشبثة معارضا لمطالب الوطنيين الجزائريين بالاستقلال، فقد فعل ذلك بالطريقة ذاتها التي كان قد مثل بها الجزائر منذ بداية حياته الفنية، مع أن كلماته الآن كانت تحمل بشكل يثير الاكتئاب رنين نبرات البلاغة الانجلو ـ فرنسية الرسمية التي تشكلت إبان غزو قناة السويس. إن تعليقاته على «العقيد ناصر»، وعلى الامبريالية العربية والاسلامية، مألوفة لنا، بيد أن التصريح السياسي الوحيد الصارم الذي لا مهادنة فيه الذي يعلنه حول الجزائر في النص يظهر كخلاصة سياسية خالية من التزويق لكتاباته السابقة:

فيما يتعلق بالجزائر، إن الاستقلال القومي صيغة من العاطفة المشبوبة الخالصة. لم يكن ثمة أمة جزائرية أبدا. وان من حق اليهود، والاتراك، واليونانيين، والايطاليين، والبربر أن يدعوا لأنفسهم حق قيادة هذه الأمة الكامنة. في الواقع الفعلي، لا يشكل العرب وحدهم الجزائر كلها. وإن أهمية الاستيطان الفرنسي والزمن الذي مضى عليه، بشكل خاص لكافيان لخلق مشكلة لا تقارن بها أية مشكلة أخرى في التاريخ. إن فرنسيي الجزائر هم أيضا، بأشد معاني الكلمة قوة اصلانيون. وعلاوة، فإن جزائر عربية محضا تعجز عن تحقيق ذلك الاستقلال الاقتصادي الذي

لا يعدو الاستقلال السياسي من دونه أن يكون وهما وأيا كانت درجة نقص كفاءة الجهد الفرنسي، فلقد كان هذا الجهد من رحابة المدى بحيث أن أية دولة أخرى (سوى فرنسا) لن توافق اليوم على تحمل ذلك العبء.»

تكمن المفارقة اللاذعة في أن كامو حيثما يسرد قصة في رواياته أو في مقطوعاته الوصفية يصوغ الحضور الفرنسي في الجزائر إما كسردية خارجية، جوهرا لا يخضع للزمان أو التأويل (كما هي جانين) أو بوصفه التاريخ الوحيد الجدير بأن يسرد كتاريخ... إن عناد كامو وتشبثه لتفسر الفراغ والغياب في خلفية العربي الذي قتله ميرسو، ومن هنا أيضا الاحساس بالدمار في وهران الذي يراد له بشكل ضمني أن يعبر لا عن موت العرب بشكل رئيسي (وهو بعد كل حساب مكمن الأهمية من وجهة نظر سكانية) بل عن الوعي الفرنسي.

من الدقيق أن يقال لذلك إن سرديات كامو قد أرست مطالب صارمة وسابقة وجوديا على جغرافية الجزائر. فبالنسبة لأي امرىء يملك درجة عابرة من المعرفة بالمغامرة الاستعمارية الفرنسية المديدة فيها، ان هذه المطالب والمزاعم من الشذوذية المكشوفة المخالفة للعقل بقدر ما كأنه الاعلان الفرنسي عام ١٩٣٨ من قبل الوزير الفرنسي شوتوم إن العربية «لغة أجنبية» في الجزائر. وليست هذه بمزاعم كامو وحده، مع أنه منحها شيوعا وانتشارا شبه شفافين وباقيين. إن كامو يرث ويقبل بصورة لا نقدية تلك المزاعم كتقاليد وأعراف شكلها تراث طويل من الكتابة الاستعمارية عن الجزائر، أصبح اليوم منسيا أو غير معترف به من قبل قرائه ونقاده الذين يجد معظمهم تأويل عمله بوصفه يدور حول «الشرط الانساني» أمرا أكثر سهولة عليهم.

إن أسلوبه النظيف والمعضلات الأخلاقية المبرحة التي يعريها والمصائر الفردية المعذبة لشخصياته التي يعالجها بقدر عال من الرهافة والمفارقة اللاذعة المقننة ـ هذه الخصائص كلها تمتاح من تاريخ السيطرة الفرنسية على الجزائر، بل تعيد في الواقع إحياءه بدقة محتاطة وبغياب لافت للندامة والرأفة والتعاطف الشعوري.

من جديد، ينبغي أن يعاد نفح العلاقة المتداخلة بين الجغرافيا والنزاع السياسي بالحياة بالضبط حيث يغطيها كامو، في رواياته، ببنية فوقية احتفى بها سارتر لأنها تقدم «مناخا للعبثي اللامعقول» إن كلتا «الغريب و الطاعون» تدوران حول موت عرب، وهو موت يبرز ويفعم بصمت مصاعب الضمير والتأمل التي تعانيها الشخصيات الفرنسية. وعلاوة، فإن بنية المجتمع المدني التي تقدم بنصاعة بارزة ـ بلدية المدينة، الجهاز القضائي والمستشفيات، المطاعم، النوادي، أماكن التسلية ووسائلها، المدارس ـ هي بنية فرنسية، رغم أنها بشكل غالب تقوم بإدارة (شؤون) السكان غير الفرنسيين. إن التطابق بين الطريقة التي يكتب بها كامو عن ذلك كله وبين تصويره في الكتب المدرسية الفرنسية لتطابق أسر: فالروايات والقصص القصيرة تروي نتيجة انتصار تحقق ضد شعب مسلم محيد، ممزق، اغتصبت حقوقه في امتلاك أرضه اغتصابا حادا. وكامو بتأكيده وتعزيزه بهذه الطريقة للأولوية الفرنسية، لا يشكك ولا يخرج على الحملة من أجل السيادة التي شنت ضد مسلمي الجزائر لما ينوف على مئة عام.

١ - ٢ «لكم هو مختلف (هذا العالم بأسره) عن العالم القاتم للطبقوسطية (البورجوازية) الأوروبية، الذي يقوم جوه، كما يصوغه كل روائي ذي شأن، بإعادة تأكيد انحطاط الحياة المعاصرة وانقراض جميع أحلام الشبوب العاطفي، والنجاح، والمغامرة الغرائبية. إن عمل كبلنغ الاختلاقي ليشكل طباقا: فعالمه لأنه مموضع في هند تسيطر عليها بريطانيا، لا يضن بشيء على الأوروبي المغترب. وتجلو كيم كيف يستطيع صاحب أبيض أن يتمتع بالحياة في هذا (الفضاء) المعقد الخصيب الخضيل؛ وبودي أن أطرح منظومة أن غياب المقاومة للتدخل الأوروبي فيه ـ مرمزا إليه بمقدرات «كيم» على التنقل عبر الهند دون أن يمسه خدش نسبيا ـ يعود الى رؤياه الامبريالية. ذلك أن ما يعجز المرء عن تحقيقه في بيئته الغربية الخاصة ـ حيث تعني محاولته لأن يحيا الحلم الجليل لبحث مثمر مجابهة عادية مقدراته وفساد العالم وانحطاطه ـ يغدو قابلا لأن يحققه في الخارج. أوليس بوسع المرء في الهند أن يفعل كل شيء؟ ويكون أي شيء؟ ويذهب الى كل مكان بأمان من أية عواقب؟

تأمل نسق طواف «كيم» وتنقلاته من حيث تأثيره على بنية الرواية. تتحرك معظم رحلاته ضمن البنجاب، على المحور الذي تشكله لاهور وامبالا، ... يقوم كيم برحلات قصيرة الى سيملا، ولكنو، وفيما بعد الى وادي كولو؛ ومع محبوب يمضي موغلا حتى بومبي جنوبا و حتى كراتشي غربا بيد أن الانطباع الكلي الذي تتركه هذه الرحلات هو انطباع بالتجوال المتمعج الحر الطليق.. هنا ليس ثمة مرابون يكيدون المكائد، أو قرويون زميتون، أو لوك ألسنة وشائعات أثيمة، أو محدثو نعمة منفرون غلاظ الأكباد، مما يجده المرء في روايات معاصري كبلنغ الأوروبيين الكبار.

والآن قارن بين بنية «كيم» المحلولة الرخية، القائمة على رحابة جغرافية وفضائية مترفة وبين البنى المحكمة الضيقة، الزمانية بصرامة لا تسامح فيها، للروايات الأوروبية المعاصرة لها يقول لوكاش في نظرية الرواية إن الزمن هو صانع المفارقة اللاذعة العظمى، وهو يكاد يكون شخصية من شخصيات هذه الروايات، إذ يولج البطل (أوالبطلة) في مزيد من انقشاع الوهم والاختبال، كما يجلو كون أوهامه أو أوهامها لا أساس لها، جوفاء، عقيمة الى حد المرارة في «كيم»، يتشكل لديك انطباع بأن الزمن الى جانبك، لأن الجغرافيا ملكك ورهن مشيئتك لتتحرك فيها كما تشاء بحرية شبه تامة».

٢ - تتبطن منظومات ادوارد سعيد هنا مجموعة من

التصورات والأسس النظرية التي تتأصل في ثورة مستمرة في العلوم الانسانية تترك آثارها على كل شيء، كما أن الامبريالية تركت آثارها على كل شيء تستمر هنا فاعلية المنطلقات التي تبطنت «الاستشراق»، حيث نبعت تحليلاته من معطيات مثل القوة، والسلطة وسلطة الانشاء والنصوص، والتمثيلات ورؤية الآخر وتنميطه، وقوة الانشاء والنصوص المولودة لذاتها وترابط المعرفة بالقوة، والاستعراض والمعجبة..الخ، لكن مفاهيم طارئة تقفز لتحتل المكانة المركزية في التحليل، وفي تكوين المنظور الذي يعاين منه الثقافة، والتاريخ، والمجتمع ،والأدب، والرواية خاصة. بين هذه المفاهيم ماله خطورة هائلة بحق، تخصيصا بالنسبة لمجتمعات كالمجتمع العربي الآن، ولقضايا سياسية، تاريخية ثقافية وأعراقية قومية كقضايانا، وأهمها على الاطلاق مفهوم التلاحم بين التاريخ، السرديات والتكوين الاستيهامي الخالص للمجتمع المتخيل، كما يسميه هو وغيره من الدارسين الآن، وتشابك المخيلة بالتاريخ، والواقع بالسحر، بل انتفاء امكانية تحديد الواقع خارج إطار التخيل، والتاريخ خارج إطار السرد. وستبدو كلمة السرد ومشتقاتها، السردية والسرديات والاختلافات السردية، ملغزة للقارىء العربي ـ وهي ما تزال بحق ملغزة للقارىء في أمريكا وأوروبا غير المتخصص بمثل هذه الدراسات. ذلك أن وراء معناها المباشر، وهو حكي حكاية، يختفي مدلولها الخطير المتخصص الطارىء. السرد، في السياق الجديد هو تشكيل عالم متماسك متخيل، تحاك ضمنه صور الذات عن ماضيها، وتندغم فيه أهواء وتحيزات، وافتراضات تكتسب طبيعة البديهيات، ونزوعات وتكوينات عقائدية يصوغها الحاضر بتعقيداته بقدر ما يصوغها الماضي بمتجلياته وخفاياه، كما يصوغها بقوة وفعالية خاصتين، فهم الحاضر للماضي وانهاج تأويله له. ومن هذا الخليط العجيب. تنسج حكاية هي تاريخ الذات لنفسها وللعالم، تمنح طبيعة الحقيقة التاريخية، وتمارس فعلها في نفوس الجماعة وتوجيه سلوكهم وتصورهم لأنفسهم وللآخرين، بوصفهم حقيقة ثابتة تاريخيا. وتدخل في هذه الحكاية، أو السردية، مكونات الدين، واللغة والعرق والأساطير والخبرة الشعبية، وكل ما تهتز له جوانب النفس المتخيلة. غير أن ما هو الآن حقيقة تاريخية يمثل الأمة وتاريخها، في وعي الذات الجماعية، لا يخرج بهذا المعنى عن كونه «متخيلا» إن تكوين هوية يهودية، وخلق اسرائيل، هو بهذا المعنى نتاج لسردية قومية دينية علاقتها بالتاريخ «الحقيقي» ـ اذ كان لهذه الكلمة الآن من معنى. وذلك أمر مريب مشكوك فيه ـــ ملتبسة، مبهمة، وعويصة عصية على البحث والتحديد. غير أن ذلك كله ليس بذي قيمة حقيقية، لأن الذات الجماعية، تعتبر ـــ بل تؤمن دون وعي لأي انشراخ ـ إن ما تعيشه هو «تاريخها وتراثها وذاتها» وبهذا المعنى يمكن القول أن القوميات عموما ـ والقومية العربية مثلا على ذلك ـ هي سرديات لا أكثر، ولقد صاغ هومي بابا هذه العلاقة صياغة ممتازة في عنوان لكتاب حرره يضع الأمة والسردية مقترنتين معا هو «الأمة والسرد»(Nation and Narration).

هو ذا ادوارد سعيد يحدد بإيجاز أهمية السرد ومعناه كما يبرزان في هذا الكتاب:

«لقد ركز قدر كبير من النقد الحديث على السرد الروائي، غير أن موقع هذا السرد في تاريخ الامبراطورية وعالمها لم يول إلا قدرا ضئيلا من الاهتمام. وسرعان ما سيكتشف قراء هذا الكتاب أن السرد حاسم الأهمية بالنسبة لمنظوماتي هنا، إذ أن نقطتي الأساسية هي أن القصص تكمن في اللباب مما يقوله المكتشفون والروائيون عن الأقاليم الغريبة في العالم: كما أن القصص أيضا تغدو الوسيلة التي تستخدمها الشعوب المستعمرة لتأكيد هويتها الخاصة ووجود تاريخها الخاص. لا شك أن المعركة الرئيسية في (العملية) الامبريالية تدور طبعا، من أجل الأرض: لكن حين آل الأمر الى مسألة من كان يملك الأرض، ويملك حق استيطانها والعمل عليها، ومن ضمن استمرارها وبقائها، ومن استعادها ومن يرسم الآن مستقبلها ـ فإن هذه القضايا قد انعكست، ودارحولها الجدال، بل حسمت أيضا لزمن ما، في السرد الروائي. إن الأمم،كما اقترح أحد النقاد هي ذاتها سرديات ومرويات. وإن القوة على ممارسة السرد. أو على منع سرديات أخرى من أن تتكون وتبزغ، لكبيرة الأهمية بالنسبة للثقافة وللامبريالية، وهي تشكل إحدى الروابط الرئيسية بينهما. والأكثر أهمية هو أن السرديات الجليلة الكبرى للتحرر والتنوير قد جندت الشعوب في العالم المستعمر وحفزتها على الانتفاض وخلع نير الامبريالية، وخلال هذه العملية، هزت تلك القصص وأبطالها العديد من الأوروبيين والأمريكيين، أيضا فقاموا هم بدورهم بالصراع من أجل سرديات جديدة للمساواة و(الروح) المجتمعية الانسانية».

ويبلور سعيد وجها خطيرا للسرديات يتمثل في تشكل سرديات رسمية لتاريخ معين ثم سعيها الدائب الى منع سرديات مغايرة من الظهور، كما يبلور الصراع ضد هذه السرديات والسعي الى تقويضها:

والفكرة التي تختفي وراء هذه الأعمال هي أن نساخات التاريخ التي تكون سننية، وقومية، ومؤسساتية بطريقة سلطوية تنزع بشكل رئيسي الى أن تجمد نساخات للتاريخ مؤقتة ومعرضة للتنازع عليها في صيغة هويات رسمية. وهكذا فإن النساخة الرسمية للتاريخ البريطاني المدفونة في، لنقل المحافل التي أقيمت لنائب الملكة فيكتوريا الهندي عام ١٨٧٦ تتظاهر بأن الحكم البريطاني للهند كان ذا امتداد اسطوري تقريبا؛ وقد أدرجت تقاليد الخدمة، والاجلال والخضوع، الهندية في هذه الاحتفالات من أجل خلق صورة لهوية عبر تاريخية لقارة بأكملها مضغوطة في قالب من الانصياع أمام صورة لبريطانيا تتمثل هويتها، وهي بدورها هوية مشكلة مبتناة في أنها حكمت ويجب أن تظل أبدا تحكم كلا الأمواج والهند. وفيما تحاول هذه

النسـاخات الـرسميـة للتاريـخ أن تفعل ذلـك مـن أجل السلطـة الهوياتية (بمصطلحـات أدورنية) ـ كالخلافة ، والـدولة، وسننية الفئة المفكـرة ، والمؤسسـة ـــ فإن الاكتناهـات المستريبة بـاطراد ، وانقشاعـات الوهـم، والسجالات الماثلـة في الأعمال المبتكرة التـي اقتبستها تخضع هذه الهويات المركبة الهجينة لجدلية سلبية تقوم بحلها الى مكونـات مشكلة مبتناة بطرق شتى، فما هـو أكثر أهمية بكثير مـن الهوية المستقـرة التي يحافـظ على رواجها في الانشـاء الرسمي هي القـوة التساجلية لطريقة تأويليـة تتكون مادتها من المسارات المتفـاوتة لكن المتواشجـة ومتبادلة الاعتماد، فـوق كل شيء المتقاطعة للتجربة التاريخية.»

ينقـل سعيـد هـذا النهـج في التحليـل الى سيـاق الكتـابـة الابداعية الغـربية، ليصف أعمال كبار منتجيها في المرحلة التي شهدت عصر الاستعمار وما مهد لـه،، من جين اوستن الى البير كامو، ويحلل أعمالهم بوصفها سرديـات تتشابك فيها كل هذه المكونات. لكن براعة عمله تتمثل في التحليل الفذ، الذي يتفرد به بين معاصريـه، للشكل الـروائي وبنية النصـوص الاختلاقيـة والفنيـة عامـة ، من هـذا المنظـور فهو يكشـف دلالات اكتمال السردية في مكان مـا، وانقطاعها ، واستحالـة اكتمالها في مكان آخـر، ويكشـف دلالات الاتصـال والانقطاع فيهـا، واللـولبـة وفجوات الريبة والمتاهة ، وحـركة التعاقب والاتصال الخطية، وانكسارات الخطـوط السردية، بل وامتناع تشكـل السردية في مكان أو آخـر ، أو انفصام سرديتين متبـاينتين ضمن السرديـة الواحدة، وهو يمارس هذا النوع من التحليل خارج نطاق العمل الاختلاقي الروائي، فيقدم دراسـة ألمعيـة للمناهج المختلفة التي يعمـل بها بـاحثـون مـن العـالم غير الأوروبي في دراسـاتهم للعلاقة بين الامبريالية وبلدانهم على مستوى تكوين السرديات التـاريخية التـي ينتجـونها، فيجلـو الفرق الجذري بين منهـج انطونيوس وجيمس مثلا، وبين دراستـي غوها والعطاس، من منظور استخدامهم لنمط معين من المنهج والسرد في دراساتهم ودلالات هـذا الاستخدام على طبيعـة عـلاقتهـم بالامبريـاليـة واستجاباتهم لها.

٣ – وبين المفاهيم الجديـدة نسبيا في طريقة استخـدام سعيد لها، مع أنها ليسـت طارئة على عملـه، مفهوم المصـادرة ودلالاتها الحاسمة في تكوين أدب العالم الثالث ، ذلك أن سعيد يؤول رواية العالم الثالـث تأويلا طباقيـا ، بمصطلحاته ، أي في سياق العـلاقة بين طـرفي المزدوجة الاستعماريـة ، لا في سيـاق تـاريخ منفصـل معزول للثقـافة أو المجتمع. وهـو يطبق ذلـك على الثقافة العـربية فيرى فعلة الطيب صالح في «موسم الهجرة الى الشمال»، مصادرة لشكل روائي غربي استخـدمه الغربيون للقيام بـاكتسـاح الفضاء الجغرافي للعـالم الآخر، واستعماره، وامتصاصه ، واستغـلالا له لتشكيل حركة مضادة ، تقتحـم الفضاء الامبريالي نفسه، وتغزوه وتقلب الأدوار فيه، بلغـة جديدة ، وأبطال منتقمين ، وبنيـة روائية محولة ومعـدلة الآن لكي تخدم أهـداف كتاب العالم الثـالث ذاتها وتنقض الأصل المركزي الحواضري.

٤ – وبين مفاهيـم سعيد المنماة هنا أيضا مفهـوم الاصلاني الصامت الذي لا صوت له، والذي مثلـه الغرب نيابة عنه وهو الآن يستعيد صوته وينطق ليمثل نفسـه . وفي عملية التمثيل للذات هذه يكتشف واقع جديـد، وتاريخ جديد، بدقة ، سردية جـديدة تكافح مـن أجـل أن تسمـع وتحتـل مكـانـة لها الى جـانـب السرديـات الحواضرية. هكـذا تبرز أصوات الأفارقـة والافارقـة الامريكيين، والعرب، وكتاب جنوبي أمريكا، والآسيويين الآخرين،وخصوصا الهنود ويغدو الـراهن صراعا على الفضاء بين سرديـات متنازعة . هـاهما نصـان يبلوران فكـرة المستعمـر الصـامت الـذي يمثلـه المستعمر، وفكـرة استعادة الصوت أو الافصـاح والاسماع يقوم بهما الصامتون:

٤ – ١ «(يفترض أن) يكون المستعمر بصـورة تنميطية سلبيا ويتـم النطق عنـه ولا يسيطر على تمثيلـه الخاص بـل يمثل تبعـا لهاجس هيمنة يتـم عن طريقه استبنـاؤه وتركيبه كذات وحـدانية ومستقرة ثابتة.» وما حدث في ايـرلندة حدث في البنغال أيضا، كما حدث على يد الفرنسيين في الجزائر.

٤ – ٢ «لذلـك يحمل كتاب العـالم الثالـث في مرحلة مـا بعد الامبريالية ماضيهم في أعماقهم ـــ ندوبا لجراح مذلة، وتحريضا على (خلق) ممـارسات مختلفـة ورؤى للماضي منقحة مـن حيث الطاقة ، تنـزع نحو مستقبل ما بعـد استعماري، وتجارب قابلة بـالحاح لاعـادة التـأويـل والتـوزيع والمركـزة ، فيهـا ينطـق الاصلاني الـذي كان سـابقا صـامتا ويمارس الفعـل على أرض استعـادها كجـزء مـن حركـة مقـاومة شـاملـة من المستعمـر المستوطن.»

٥ – وآخر مكونات الجهاز التصوري التحليلي التي تتبرعم في الاستشراق وتتبلور حادة الوضوح هنا مفهوم الدنيوية. وكثير من عمل سعيد النقدي منخرط في هذا الاطار ، ومبني على هذا المفهوم ، وهـو يبرز منذ عنـوان كتابـه النقـدي «العالم ، النـص ، والناقـد» (١٩٨٣)، الذي يلفـت النظر بتقـديمه لـــ «العالم» على كـلا النص والناقد، بقدر ما يتميز باختفاء المؤلف الخالق للنص منه. العالم ذو أولوية ، ودنيوية العالم هي جوهـر كينونته. رغم البعد الروحي في لهجة سعيد التي تضمخ المقاطـع الأخيرة التي اقتبستها قبل قليل، والتي تشكل خاتمة «الثقافة والامبريالية»، وهو أمر دال بحق، فإن إصراره لا يهن ولا يلين على أن العـالـم الـذي نعيـش فيـه يجب أن يعاش، ويفهم، ويدرس، في دنيويتـه، لا في آخريته، وأن الأدب وكل أشكال النشاط الانساني منخرطة في هذه الـدنيوية. وقد يبدو هذا المفهوم مـن جانب أو آخر منتميـا الى التأويل المادي للتاريـخ، لكنه أكثر نبـلا ، وجاذبيـة ، ويسمح بقـدر أعلى من الادراج لما هـو غير مادي تحديـدا، وبصورة مباشرة . ولعل المقطعين اللـذين يكتبهما سعيد عـن هذا الانخـراط الدنيـوي أن يجسدا بعـض رؤيته لهذا

التكوين الجوهري لوجودنا الانساني، من جهة وللثقافة والمنتجات الابداعية ، بما فيها العمل النقدي، وعمله هو جزء منه ، من جهة أخرى هاهما:

٥ - ١ «وإن هذا كله لتحديد باتر مغال لما تعلمناه عن الثقافة ـ عن إنتاجيتها ،وتنوع مكوناتها ، وطاقاتها النقدية التي كثيرا ما تكون متناقضة ، وعن خصائصها الضدية جذريا ، وفوق كل شيء دنيويتها الثرية وتواطؤها مع كلا الفتح الامبريالي والتحرير».

٥ - ٢ «ترى ما هو النمط الجديد أو الأكثر جدة من السياسات الفكرية والثقافية الذي تقتضيه هذه العالمية؟ وما هي التحولات والتشخصنات المغيرة الهامة التي ينبغي أن تطرأ على أفكارنا المحددة تحديدا تقليديا ومتجذرا في التمركزية الأوروبية عن الكاتب والمثقف والناقد؟ إن الانجليزية والفرنسية لغتان عالميتان ، وإن منطق الحدود والجواهر المتحاربة منطق شمولي مكل ،ولذلك ينبغي أن نبدأ بالاقرار بأن خريطة العالم ليس فيها فضاءات أو جواهر، أو امتيازات مكرسة إلهيا أو مذهبيا. ومع ذلك فان بوسعنا أن نتحدث عن فضاء علماني دنيوي، وعن تواريخ مشكلة مبتناة من قبل الانسان ومتبادلة الاعتماد،قابلة في الاساس لان تعرف ، وإن لم يكن ذلك من خلال النظريات الجليلة الكبرى والتكلية (التحويل الى كليات) المنتظمة المطردة. عبر هذا الكتاب كله، مازلت أردد أن التجربة الانسانية منسوجة بدقة ، ومكثفة وقابلة للوصول اليها الى درجة تغنيها عن قوى فاعلة ذات تاريخية أو ذات دنيوية لاضاءتها وإيضاحها. وأنا أتحدث عن طريقة لاعتبار عالمنا قابلا بسلاسة للاكتناه والاستنطاق دون مفاتيح سحرية، أو معاضلات مصطلحية وأدوات خاصة، أو ممارسات محجبة.

نحن بحاجة الى منسق مختلف وابتكاري للبحث في الانسانيات، إن بوسع الباحثين أن ينخرطوا صراحة في سياسات الحاضر ومشاغله ـ بعيون مفتوحة وحيوية تحليلية صارمة و(حاملين) القيم الاجتماعية اللائقة لأولئك المعنيين لا ببقاء إقطاعية في حقل دراسي معين أو بقاء نقابة ، و لابقاء هوية تحكمية متلاعبة مثل «الهند» أو «امريكا» بل بتحسين الحياة وتنميتها الخالية من الاكراه في مجتمع يكافح من أجل أن يحيا بين مجتمعات أخرى. ولا ينبغي على المرء أن يقلل من صعوبة أو قدر الحفريات الخلاقة المطلوبة في عمل من هذا النوع. إن المرء لا يبحث عن جواهر فذة الأصالة، إما لترميمها أو موضعتها في مكان ذي شرف لا يرقى اليه التجريح.

ولقد أغراني تركيز سعيد الحاد على مفهوم الدنيوية بأن أعيد ترجمة المصطلح "Secular" الذي يشيع الحديث عنه في العربية باستخدام «العلمانية» ، واستخدام مصطلح «الدنيوية» بدلا من «العلمانية» ، خصوصا في عنوان القسم الخامس من الفصل الأول من هذا الكتاب، ذلك أن كلمة العلمانية سيئة الصياغة، وملتبسة الدلالات ، ومعظم الناس يظنونها «العلمانية» فتختلط في أذهانهم علاقات أساسية مثل علاقة «العلم» بـ «الدين» ، وتكون لها عقابيل مؤذية بحق.

٦ - لكن المفهوم المركزي في منهج سعيد تحليليا على مستوى ما يريد طرحه فكريا عن العلاقة بين المجتمعات والثقافات ، هو دون ريب مفهوم القراءة الطباقية، والتأويل الطباقي ، من سوء الحظ إن مصطلح «الطباق» المستخدم في العربية لترجمة الـ "Contrapuntal" ، (والـ Counterpoint) ـ مصطلح سعيد المأخوذ من الموسيقى (وهو موسيقي ممتاز يقدم عروضا عامة ، وبين كتبه الهامة كتاب في الموسيقى هو (Musical Elaborations) ـ مصطلح التباسي من جهة، ومتخصص جدا موسيقيا بحيث يغيب مدلوله عن القاريء العادي، من جهة أخرى في النقد العربي القديم استخدم ابن المعتز الطباق ليشير الى علاقة تضاد دلالي بين الكلمات، مثل ضحك، بكى ؛ أبيض ، أسود؛ طويل، قصير (ومن الشيق أنه اعتبره من مكونات البديع الخمسة). وجاء بعده نقاد آخرون ليستعملوا مصطلحات مثل المقابلة والمطابقة لوصف حالات مختلفة من علاقة التضاد بين الكلمات أو الأفكار والمعاني. لكن جذر الفعل يعني أيضا التماثل والتشابه والتراسل، كما في طبق ، وطابق وتطابق الأمران. ولقد شعرت برغبة حادة في إعادة ترجمة الـ "Contrapuntal" بمصطلح جديد لكي يزول الالتباس منه، فيتضح مفهوم سعيد الجوهري بالنسبة لمنهجه وعمله بأسرهما. غير أنني حتى الآن لم أوفق الى ايجاد مصطلح بديل واف ولذلك استخدمت عبارة «القراءة الطباقية» آملا أن تكون تعليقاتي عليها كافية لتوضيح المصطلح والمفهوم. وليس بوسعي أن أشرح المفهوم بأفضل من شرح المؤلف له، مسبوقا بتحديد موسيقي مأخوذ من قاموس "Penguin" الجديد للموسيقى:

«الاستعمال المتزامن للحنين (ميلودي) أو أكثر لانتاج المعنى الموسيقي، بما يسمح بالقول عن أحد الألحان إنه النقطة المضادة ل، أو في حالة تضاد مع لحن آخر. وهكذا فان التضاد المزدوج هو أن يكون لحنان ، أحدهما فوق الآخر، قابلين لتبادل موقعيهما ، ومثل ذلك التضاد الثلاثي والرباعي الخ..»

ومن الواضح أن كلمة «تضاد» هنا يمكن أن تبدل في العربية بالمصطلح المحدد «طباق» وها هو ذا شرح سعيد للمفهوم في مكانين من هذا الكتاب:

٦ - ١ «حين نعود بالنظر الى سجل المحفوظات الامبريالي، نأخذ بقراءته لا واحديا،بل طباقيا ، بوعي متأن لكلا التاريخ الحواضري الذي يتم سرده وتلك التواريخ الأخرى التي يعمل ضدها (ومعها «أيضا») الانشاء المسيطر في النقطة الطباقية للموسيقى العريقة «الكلاسيكية» الغربية، تتبارى وتتصادم موضوعات متنوعة أحدها مع الأخرى، دون أن يكون لأي منها دور امتيازي إلا بصورة مشروطة مؤقتة؛ ومع ذلك يكون في التعدد النغمي الناتج تلاؤم ونظام، تفاعل منظم يشتق من الموضوعات (ذاتها) ، لا من مبدأ لحني «ميلودي» صارم أو

شكلي يقع خارج العمل. وفي اعتقادي أننا نستطيع، بالطريقة ذاتها، أن نقرأ الروايات الانجليزية، مثلا التي يتشكل تعالقها (المقموع عادة الى درجة غالبة) مع، لنقل، جزر الهند الغربية أو الهند، بل لعله أيضا يتحتم ويتقرر، بالتاريخ المحدد للاستعمار، والمقاومة، وأخيرا القومية الأصلانية عندئذ تنبثق سرديات بديلة أو جديدة، وتصبح ذواتا مؤسسة أو مستقرة إنشائيا».

٦ - ٢ بمصطلحات عملية تعني القراءة الطباقية كما أسميتها قراءة النص بفهم لما هو مشبوك حين يظهر مؤلف ما، مثلا، أن مزرعة استعمارية لقصب السكر تعاين بوصفها هامة بالنسبة لعملية الحفاظ على أسلوب معين للحياة في انجلترا. وعلاوة، فإن هذه [1]، مثل جميع النصوص الأدبية، ليست مقيدة ببداياتها ونهاياتها التاريخية الشكلية. إن الاحالات الى أستراليا في «دافيد كوبرفيلد» والى الهند في «جين أير» لتصاغ لأنها يمكن أن تصاغ، لأن قوة بريطانيا (لا وهم الروائي فقط) جعلت الاحالة العابرة الى هذه المصادرات الضخمة ممكنة؛ غير أن الدروس الأخرى الأبعد من ذلك لا تقل سلامة وصدقا: أن هذه المستعمرات قد تم تحريرها لاحقا من الحكم المباشر وغير المباشر، وهي عملية بدأت وانتشرت حين كان البريطانيون (أو الفرنسيون أو البرتغاليون أو الألمان الخ) ما يزالون هناك، مع أنها كجزء من السعي لقمع القوميات الاصلانية لم تلق الا اهتماما عابرا بها من آن لآخر. والنقطة (التي أثيرها) هي أن القراءة الطباقية ينبغي أن تدخل في حسابها كلتا العمليتين العملية الامبريالية، وعملية المقاومة لها، ويمكن أن يتم ذلك بتوسيع قراءتنا للنصوص لتشمل ما تم ذات يوم إقصاؤه بالقوة - (وهو) في (رواية) الغريب، مثلا، التاريخ السابق بأسره لاستعمار فرنسا وتدميرها للدولة الجزائرية ثم الظهور اللاحق لجزائر مستقلة (اتخذ منها كامو موقف المعارض).

٧ - كل هذه المنطلقات التصورية تدخل في تكوين منهج سعيد في فهم العلاقة بين الامبريالية والاستعمار وضحاياهما، أي فهم العالم الذي نعيش فيه، لأنه عالم صنعته الامبريالية التي «لم ينج منها شيء»، بعبارة سعيد. وتنصهر هذه المقومات أيضا لتشكل منهجه في التعامل مع النص الأدبي، تعاملا مثيرا، يتجاوز المنهج الاستئوالي الصومعي المغلق، وما يراه فكرا هزيلا فيما بعد البنيوية وما بعد الحداثة، كما يتجاوز ما هو متأصل في التراث الغني للفكر الاجتماعي وللماركسية بشكل خاص، من مفاهيم ساذجة، وربط انعكاسي للعمل الأدبي بسياقه الاجتماعي، ومن جهة، من نضج في التعامل لكنه قصور صاعق في تحديد السياق الفعلي للعمل الثقافي، كما هو الحال لدى نقاد يجلهم سعيد مثل ريموند وليمز، وماركسيي النهج، لكنهم يحصرون مجال فهم الأدب في سياق محلي مباشر ويخفقون في إدراك أهمية التجربة الامبريالية والاستعمارية في تكوين السياق الفعلي للعمل الأدبي - والرواية الأوروبية خاصة من جهة أخرى وسعيد متفرد في هذا النهج الذي يشكل علامة مائزة لحضوره النقدي في العالم، لا في النقد الأدبي فقط، بل في النقد الاجتماعي، السياسي، الثقافي أيضا. وتدخل في تكوين هذا المنهج، كما أشرت، درجة عالية من الوعي لخصوصية النتاج الأدبي وعبقرية كل عمل فرد، ولأهمية التقنية، واللغة والتشكيل البنيوي الكلي. ولا أجد طريقة أوفى لايضاح ما أصفه في عمله من اقتباس واحد من الاقسام اللبابية في هذا الكتاب يشرح للقارىء بدقة على مستوى نظري هذا المنهج الجديد هوذا يقول:

٧ - ١ «لكل نص عبقريته الخاصة، كما أن لكل إقليم جغرافي في العالم عبقريته، بتجاربه المتقاطعة الخاصة، وبتواريخ النزاع المتداخلة الخاصة فيه. ويمكن إقامة تمييز مفيد، فيما يخص العمل الثقافي، بين الخصوصية والسيادة (أو الحصرية التنسكية). ومن الجلي أنه لا ينبغي لأي قراءة أن تعمم الى درجة إلغاء هوية نص ما، أو كاتب ما، أو حركة ما. لكن بالمعيار نفسه، ينبغي أن تدخل القراءة في الاعتبار أن ما كان مؤكدا، أو بدا أنه مؤكد بالنسبة لعمل ما أو مؤلف ما، قد يكون أصبح عرضة للخلاف. إن هند كبلنغ، في «كيم»، لها خصيصة من الديمومة والحتمية تنتمي لا الى تلك الرواية المدهشة وحسب بل الى الهند البريطانية، تاريخها، وإدارييها، والمنافحين عنها، والى ما لا يقل أهمية وهو الهند التي حارب من أجلها القوميون الهنود لأنها وطنهم الذي ينبغي أن يستعاد، وبتقديم مسرد لهذه السلسلة من الضغوط والضغوط المضادة في هند كبلنغ، نفهم العملية الامبريالية نفسها كما يتعالق معها العمل الفني العظيم. كما نفهم عملية المقاومة اللاحقة للامبريالية. في قراءة نص ما ينبغي على المرء أن يفتحه لكل ما اندرج فيه وما أقصاه مؤلفه عنه. إن كل عمل ثقافي هو رؤيا للحظة ما، وعلينا أن نقحم هذه الرؤيا تجاوريا مع الرؤى التنقيحية المتنوعة التي استثارتها فيما بعد - في هذه الحالة، التجارب القومية لهند ما بعد الاستقلال.

وإضافة، فإن على المرء أن يربط بنيات القصة المسرودة بالأفكار، والتصورات والتجارب التي منها تمتاح الدعم، إن أفارقة كونراد، مثلا يطلعون من مكتبة ضخمة لـ الافريقانية، بوجه من الكلام، كما من تجارب كونراد الشخصية. ليس ثمة من شيء اسمه التجربة المباشرة، أو الانعكاس، للعالم في لغة نص. لقد تأثرت انطباعات كونراد عن افريقيا بشكل حتمي بمخزون المأثورات الشعبية وبالكتابات عن افريقيا، التي يلمح اليها في (كتابه) «سجل شخصي»؛ وما يقدمه في قلب الظلام» هو حصيلة انطباعاته عن تلك النصوص متفاعلة تفاعلا خلاقا الى جانب مقتضيات السرد وأعرافه، وعبقريته وتاريخه الخاصين المتميزين. وأن يقال عن هذا المزيج خارق الثراء إنه «يعكس» افريقيا أو حتى إنه يعكس تجربة لافريقيا، هو قول نوعا ما جبان، وبالتأكيد مضلل. فما لدينا في «قلب الظلام» - وهو عمل ذو تأثير ضخم، إذ إنه قد استفز العديد من القراءات والصور - هو افريقيا مسيسة، ومشبعة عقائديا، كانت لنوايا وأغراض ما المكان المؤبرط

(imperialized) ، بكل تلك المصالح والأفكار الفاعلة فيها بشراسة لا مجرد «انعكاس» تصويري (فوتوغرافي) أدبي لافريقيا.

قد يكون ما أقوله صياغة متطرفة للمسألة ، لكنني أريد أن أقر النقطة (الهامة) وهي أن «قلب الظلام» والصورة التي تبلورها لافريقيا ليست فقط أبعد ما يمكن عن كونها مجرد «أدب» ، بل هي الى درجة خارقة متعالقة منشبكة في ، وجزء عضوي بحق من «التزاحم بالمناكب على افريقيا» الذي كان معاصرا لتأليف كونراد. صحيح أن جمهور كونراد كان صغيراجدا، وصحيح أيضا أنه كان حاد النقد للاستعمار البلجيكي ، لكن بالنسبة لمعظم الأوروبيين، كانت قراءة نص متشيء نوعا مثل «قلب الظلام» في الكثير من الحالات أشد النقاط التي يبلغونها قربا من افريقيا، وبهذا المعنى المحدود فقد كانت جزءا من السعي الأوروبي للتشبث بافريقيا، والتفكير بها، والتخطيط لها . أن يمثل (المرء) افريقيا يعني أن يدخل (حلبة) الصراع على افريقيا، المرتبطة بصورة حتمية بما حدث فيما بعد من مقاومة وفكفكة للاستعمار وما إليهما.

إن الأعمال الأدبية ، خصوصا تلك التي يكون موضوعها الصريح الامبراطورية، لها طبعيا، جانب مشوش بل حتى عصيّ على التناول في إطار مشهدي سياسي محفوف بـ(المشكلات؟) ومشحون (عاطفيا؟) الى درجة عالية من الكثافة لكن أعمالا أدبية مثل قلب الظلام هي، رغم ما فيها من التعقيد البالغ، تقطير وتبسيط أو طقم من الخيارات التي اختاره مؤلف ما ، أقل تشوشا واختلاطا بكثير من الواقع. ولن يكون عادلا أن نفكر بها كتجريدات ، رغم أن مفتريات [٢] مثل «قلب الظلام» قد صاغها مؤلفوها بدرجة من الإحكام، وتأملها قراؤها بقدر من القلق جعلاها تلائم ضرورات السرد الذي يمارس ، نتيجة لذلك كما ينبغي أن نضيف دخولا عالي التخصص الى (حلبة)الصراع من أجل افريقيا.

إن نصا على هذه الدرجة من الهجنة والعكرة، والتعقيد ليتطلب انتباها يقظا في (عملية) تأويله. لقد كانت الامبريالية الحديثة من الكونية والشمولية بحيث لم ينج فعليا منها شيء! والى جانب ذلك، فإن تنافس القرن التاسع عشر حول الامبراطورية كما قلت سابقا، ما يزال مستمرا اليوم. ولذلك فإن النظر أو عدم النظر الى الروابط بين النصوص الثقافية والامبريالية يعني اتخاذ موقف هو في حقيقة الأمر متخذ ـ إما أن ندرس الصلة من أجل نقدها والتفكير ببدائل لها ، أو ألا ندرسها من أجل أن نتركها ماثلة، غير ممحصة على افتراض، دونما تغيير. وأحد أسباب كتابتي لهذا الكتاب هو أن أظهر الى أي مدى اتسع البحث عن، والانشغال بـ، والوعي لـ السيطرة على ما وراء البحار ـ لا في (أعمال) كونراد فقط بل لدى أشخاص لا نفكر بهم عمليا في هذا المعرض على الاطلاق ،مثل ثاكري أوستن ـ وكم هو مثار وهام للناقد التنبه لهذه المادة لا للأسباب السياسية الواضحة فحسب بل أيضا لأن هذا النوع المحدد من الاهتمام كما مازلت أحتج ، يتيح للقاريء أن يؤول الأعمال المكنونة للقرنين التاسع عشر والعشرين باهتمام مشبوك منخرط من جديد».

٧ ـ ٢ «إن طريقتي هي أن أركز بقدر المستطاع على أعمال فردية، أن أقرأها أولا كنتاج عظيم للخيال الخلاق أو التأويلي، ثم أن أجلو كونها جزءا من العلاقة بين الثقافة والامبراطورية. أنا لا أومن أن المؤلفين يتحددون بصورة آلية (ميكانيكية) بالعقائدية (الأيديولوجيا) ، أو الطبقة أو التاريخ الاقتصادي بيد أن المؤلفين، كما أؤمن، كائنون الى حد بعيد في تاريخ مجتمعاتهم، يشكلون ويتشكلون بذلك التاريخ وبتجربتهم الاجتماعية بدرجات متفاوتة. إن الثقافة والأشكال الجمالاتية التي تنطوي عليها لتشتق من التجربة التاريخية ،وهي في واقع الأمر أحد المواضيع الرئيسية لهذا الكتاب».

٨ ـ أما أبعد المنطلقات التصورية الجديدة في عمل سعيد خطورة وخلافية، في تقديري ، فهو مفهوم الهجنة/التوليد، والعلاقة بينه وبين الهوية المتصلبة، وسياسات الهوية، واللاانتماء والروح المرتحلة ،وتجربة المنفى ، التي تنفح كتاباته الآن بشيء لم يكن قد تبرعم أو بزغ في «الاستشراق» وكتاباته التالية له مباشرة إنه هنا مناويء شرس للهويات المتصلبة، الانفصالية التي تصنف نفسها نقيضا للآخر، وتقيم الحواجز بينها وبين العالم، سواء أكانت هذه الهويات تتحدد في سياسات الهوية عند المرأة، أو الذكر ، أو الغربي ، أو العربي، أو ا لاسلامي أو المسيحي أو اليهودي، فهو يرى مفهوم الهوية سكونيا، ويبحث عن الطاقات التي تحرر النفس والثقافة منه:

«... مبدأ الهوية، وهو مبدأ سكوني أساسا يشكل لباب الفكر الثقافي خلال العهد الامبريالي . إن الفكرة الوحيدة التي لم يكد يمسها التغير إطلاقا ، عبر التبادلات التي بدأت بانتظام قبل نصف ألف من الزمن بين الأوروبيين و«آخريهم» هي أن ثمة شيئا (جوهرانيا) هو «نحن» وشيئا هو «هم»، وكل منهما مستقر تماما ، جلي، مبين لذاته وشاهد على ذاته بشكل حصين منيع. وهو انقسام يعود (تاريخيا) كما ناقشته في «الاستشراق»، الى الفكر اليوناني عن البرابرة؛ لكن أيا كان من ابتكر هذا النوع من فكر «الهوية» فانه مع حلول القرن التاسع عشر كان قد أصبح العلامة المميزة للثقافات الامبريالية إضافة الى تلك الثقافات التي كانت تسعى الى مقاومة التطاولات العدولانية الأوروبية عليها.

نحن ما نزال ورثة الأسلوب الذي يتحدد المرء تبعا له بالأمة، الأمة التي تستقي ، هي بدورها ، سلطتها من تراث يفترض أنه مستمر دونما انقطاع. ولقد أفرز هذا الانشغال بالهوية الثقافية في الولايا ت المتحدة، النزاع حول الكتب والثقافات والسلطات التي تشكل تراثـ«نا». إن محاولة قول إن هذا الكتاب أو ذاك هو (أو ما هو) جزء من تراثـ«نا» هي ، بصورة عامة، إحدى أكثر ما يمكن تخيله من ممارسات إنضابا للحيوية. وإضافة، فإن ما تؤدي إليه

من تجاوزات وإفراط أكثر تواترا بكثير مما تسهم به من دقة تاريخية. فلأعلن اذن من أجل التاريخ انني لا أطيق الموقف الذي يقول «نحن» ينبغي أن ننشغل فقط أو بشكل رئيسي بما هو «لنا»، بأكثر مما أقر ردود الفعل ضد هذا الموقف التي تقتضي من العرب (مثلا)، أن يقرأوا الكتب العربية ويستخدموا الطرق العربية، وما الى ذلك. إن بيتهوفن، كما اعتاد سي. ال.آر. جيمس أن يقول، ينتمي الى أهل جزر الهند الغربية بقدر ما ينتمي الى الألمان، لأن موسيقاه الآن جزء من الميراث الانساني.

بيد أن الانشغال العقائدي بالهوية متشابك ومتعالق، بصورة يتفهمها المرء تماما، بمصالح وبرامج أهداف لفئات عديدة - ليست كلها أقليات مضطهدة - تود أن ترتب أولوياتها بما يعكس هذه المصالح. ولأن قدرا كبيرا من هذا الكتاب يدور حول ما ينبغي أن نقرأه من التاريخ قريب العهد وكيف نقرأه، فإنني سأوجز ما لدي من أفكار هنا إيجازا سريعا قبل أن يكون بوسعنا أن نتفق على ما تتألف منه الهوية الأمريكية، ينبغي أن نسلم بأن الهوية الأمريكية، من حيث هي مجتمع من الهجرات الاستيطانية المروكبة على خرائب حضور أصلاني كبير القدر، هي هوية متنوعة الى درجة يستحيل معها أن تكون شيئا موحدا واحديا متجانسا؛ وبالفعل فإن المعركة (القائمة) داخلها تدور بين دعاة الهوية الواحدية وأولئك الذين يرون الكل كلا متشابكا معقدا لكنه ليس موحدا تفصيليا. وتنطوي هذه الضدية على منظورين متباينين. وعلمين للتأريخ متباينين. أحدهما خطي وإضوائي إلتهامي، والآخر طباقي وكثيرا ما يكون لا مستقرا قلقا رحلا.

ومنظومتي (هنا) هي أن المنظور الثاني فقط ذو حساسية تامة لحقيقة التجربة التاريخية. إن جميع الثقافات، جزئيا بسبب (تجربة) الامبراطورية، منشبكة احداها في الاخريات ليس بينها ثقافة منفردة ونقية محض، بل كلها مهجنة مولدة متخالطة متمايزة الى درجة فائقة وغير واحدية وإن هذا ليصدق على الولايات المتحدة المعاصرة بقدر ما يصدق على العالم العربي الحديث، حيث قيل الكثير، على التوالي في كل حالة، عن أخطار «اللاأمريكانية» وعن التهديدات (الموجهة) لـ «العروبة». إن القومية الاستدفاعية، القائمة على رد الفعل، بل حتى الارتيابية (المصابة بخبل الريبة) كثيرا ماتحاك، للأسف، في صلب نسيج التعليم والتربية، حيث يلقن الأطفال، كما يلقن من يكبرونهم في السن من الطلبة، أن يجلّوا ويحتفوا بفذاذة تراث«هم» (عادة وبطريقة بغيضة على حساب تراثات الآخرين). وإن هذا الكتاب لموجه الى مثل هذه الأشكال من التعليم والفكر المفرغة من النقد والتفكير كتصحيح وتقويم، وكبديل صبور، وكإمكانية استكشافية صراحة.»

٩ - وفي موقعه الانساني المشبوب، يرى سعيد بعينين نسريتين الانفصامات التي تنشأ والحواجز التي تنصب، والهويات والسرديات التي تخترع، وكلها معمق للتنافر والنزاع والصراعات الاحتدامية بين الانسان والانسان، والمجتمع والثقافة وغيرهما. ويرى ذلك كله نتيجة للامبريالية والاستعمار، ثم يراه متجسدا بوضوح جارح في المنتجات الاختلاقية الفنية والابداعية لكلا الطرفين، على جانبي ما يسميه «الفالق الامبريالي». هوذا يرسم بعض خطوطه العامة.

«إن هذا النظام العالمي، الذي ينتج ويفصح عن الثقافة، والاقتصاد والقوة السياسية جنبا الى جنب مع معاملاتها (Coefficients) [٣] العسكرية والسكانية ليملك ميلا مؤسساتيا لانتاج صور عبر قومية خارجة على المقياس تمارس الآن إعادة توجيه كلا الانشاء الاجتماعي والعملية الاجتماعية العالميين. خذ على سبيل المثال ظهور «الارهاب» و«الأصولية» مصطلحين مفتاحين في الـ ١٩٨٠ ات. أولا، لا يكاد يكون بوسعك أن تبدأ (في الفضاء العام الذي يشكله الانشاء العالمي) في تحليل النزاعات السياسية بين السنة والشيعة، أو الأكراد والعراقيين، أو التاميل والسنهاليين أو السيخ والهندوسيين - والقائمة طويلة - دون أن تضطر في نهاية المطاف للجوء الى فصلات وصور «الارهاب» و«الأصولية» التي اشتقت كليا من الشواغل والمصانع الفكرية في المراكز الحواضرية مثل واشنطن ولندن، وإنها لصور مخيفة تفتقر الى المحتوى التمييزي والتحديد، بيد أنها تدل على القوة والاستحسان الاخلاقيين لكل من يستخدمها، وعلى الاستدفاعية والتجريم الاخلاقيين لكل من تشير اليه وتخصصه. ولقد قام هذان التقليصان العملاقان باستنفار الجيوش وتعبئتها كما استنفرا وعبآ المجتمعات المتبعثرة. وليس بالامكان، في رأيي، فهم ردة فعل ايران الرسمية لرواية رشدي، أو الحماسة غير الرسمية له في المنجمعات الاسلامية في الغرب، أو التعبير الخاص والعام عن السخط العنيف في الغرب ضد الفتوى، دون الاشارة الى المنطق العام والافصاحات وردود الفعل الجزئية الصغيرة التي أطلقها من عقالها النظام الطاغي الذي مازلت أسعى الى وصفه.

وهكذا يكون أنه في مجتمعات القراء المنفتحة والمعنية، مثلا، بظهور أدب انكلوفوني أو فرانكوفوني في مرحلة ما بعد الاستعمار، لا توجه الشخصات المتبطنة وتتحكم بها الاكتناهات الاستئوالية، أو الحدس المتعاطف المثقف، أو القراءة التي تستند الى اطلاع واسع، بل عمليات أكثر خشونة وأشد أدواتية هدفها تعبئة الموافقة والاقرار، واجتثاث الانشقاق والمروق، وتشجيع حمية وطنية تكاد تكون، حرفيا، عمياء وبوسائل كهذه تضمن إمكانية حكم اعداد كبيرة من البشر تقمع (أو تخدر) طموحاتها الى الديمقراطية والتعبير، وهي طموحات تملك طاقة التعويق والتعطيل في مجتمعات الجماهير بما في ذلك طبعا، الغربية منها.

إن الخوف والرعب اللذين تولدهما الصور الضخمة بمقياس مفرط لـ «الارهاب» و«الأصولية» - ولتسمها شخوصا لمتخيل عالمي أو عبر قومي مكون من شياطين أجانب - ليسرعان انضواء الفرد وخضوعه للمعايير المهيمنة في اللحظة الراهنة. ويصدق هذا

على المجتمعات ما بعد الاستعمارية الجديدة بقدر ما يصدق على الغرب عامة والولايات المتحدة بشكل خاص. وهكذا فأن يعارض المرء الشذوذية والتطرف المتأصلين في الارهاب والأصولية - والمثل الذي أقدمه لا ينطوي إلا على قدر ضئيل من المحاكاة الساخرة - يعني أيضا تعضيد الاعتدال، والعقلانية والمركزية التنفيذية لروحية جمعية غامضة التحديد «غربية» (أو فيما عدا ذلك محلية ومفترضة بحمية وطنية) . والمفارقة اللاذعة هي أن هذا المحرك الحيوي، بدلا من أن يمنح الروحية الغربية الثقة بالنفس والشعور بالسوائية الآمنة اللذين يرتبطان في أذهاننا بـ (امتلاك) الامتيازات والاستقامة، فإنه ينفحـ«نا» بغضب وروح استدفاعية حقانيين يبدو من خلالها «الآخرون» في النهاية أعداء، عاقدي العزم على تدمير حضارتنا ونهجنا في الحياة .

إن ما قدمته لا يعدو أن يكون خطاطة (اسكتش) سريعة للكيفية التي تقوم بها هذه الأنساق من السننية الاكراهية وتعظيم الذات بمزيد من التدعيم لقوة الاقرار غير المحص والمذهب غير القابل للتحدي. ولأن هذين يرهفان ويوصل بهما الى درجة الكمال ببطء مع مرور الزمن وعبر قدر كبير من التكرار، فإن الرد عليهما من قبل الأعداء المخصوصين يأتي ، للأسف بنهائية مطابقة . وهكذا يقوم المسلمون ، والافارقة، والهنود واليابانيون بمصطلحاتهم الجاهزة الخاصة، ومن داخل أمكنتهم المحلية المهددة، بمهاجمة الغرب، أو الأمركة أو الامبريالية بقدر من العناية بالتفاصيل، والتفريق النقدي، والتمييز والامتياز، لا يربو على ما كان الغرب قد أسبغه عليهم، والأمر ذاته ينطبق على الأمريكيين ، الذين تقارب الحمية الوطنية بالنسبة اليهم درجة الألوهية . وإن هذا في نهاية المطاف لمحرك حيوي عبثي لا عقلانية فيه فأيا كانت الأهداف التي تسعى إليها حروب الحدود «فإن هذه الحروب مفقرة موهنة. ينبغي على المرء أن ينضم الى الفئة البدئية أو المكونة ؛ أو يقبل باعتباره آخر تابعا ومنضويا، مقاما دونيا؛ أو ينبغي عليه أن يحارب حتى الموت.

وإن هذه الحروب الحدودية لتعبير عن عمليات خلق الجواهر - أفرقة الافريقي ، شرقنة الشرقي، غربنة الغربي، أمركة الأمريكي ، لزمن غير محدود ودون أن يكون ثمة من بديل (إذ أن الجوهر الافريقي والشرقي والغربي، لا يمكن إلا أن يظل جوهرا) - وذلك نسق ما يزال ينقل محمولا من عهد الامبريالية التقليدية (الكلاسيكية) وأنظمتها.

١٠ - ونقيضا لهذه الهويات العزلوية المتشبثة بتاريخ متخيل، وذات متوهمة، وسرديات مختلفة ، يؤسس سعيد روح الهيام بالانسان، والتهيام والترحال ، والانسراب الى العالم دون قيود أو حدود، روح الانخلاع من نقطة ثابتة ، وانتماء واحد متحجر وتاريخ متناسق عضوي يتصور له الكمال، ويرحل في تناقضات العالم ولا تجانسية الثقافات والمجتمعات، ويتلمس تبرعم الطاقات والقوى الجديدة التي تعد بثقافات مغايرة ، وروح أعظم ثراء في نزوعها الانساني ولعل في المقاطع التالية ما يكفي لتجسيد هذه الروح الجديدة في عمله:

«كل هذه الطاقات - المضادة الهجينة ، الفاعلة في العديد من الميادين، والأفراد ، واللحظات توفر منجمعا أو ثقافة تتكون من إشارات وممارسات معادية للنظام لا حصر لها، لوجود إنساني جماعي (لا مذاهب ولا نظريات مكتملة) غير قائم على الإرغام والسيطرة ولقد كانت (هذه الطاقات) وقودا لانتفاضات الـ١٩٨٠ ات ، التي تحدثت عنها سابقا ، إن الصورة السلطوية، الارغامية ، للامبراطورية، التي تسللت الى ، وسيطرت على الكثير من اجراءات الاتقان المتميز الفكري التي تحتل مكانة مركزية في الثقافة الحديثة، لتجد نقيضها في الانقطاعات القابلة للتجديد، التي تكاد تكون رياضية الروح، للمشوبات الفكرية والدنيوية - الاجناس الخليطة، الجمع غير المتوقع بين التقليد والجدة، التجارب السياسية القائمة على منجمعات من الجهد والتأويل (بالمعنى الأوسع للكلمة)بدلا من الطبقات أو شركات الملكية والمصادرة والقوة .

إنني لأجد نفسي أعود مرة بعد مرة الى مقطع شابح الجمال لهوغو أف سان فكتور، وهو راهب ساكسوني عاش في القرن الثاني عشر:

«إنه لذلك لمصدر فضيلة عظيمة للعقل المجرب أن يتعلم، شيئا فشيئا، أولا أن يتغير في الأمور المرئية والزائلة، من أجل أن يكون قادرا بعد ذلك على أن يخلفها وراءه تماما. إن المرء الذي يجد وطنه حلوا ما يزال مبتدئا غضا؛ أما من يكون له كل ثرى مثل بلده الاصلاني فلقد اشتد عوده ؛ لكن الكامل هو الذي يكون العالم كله بالنسبة له مكانا اجنبيا وان الروح اليافع قد ركز حبه على بقعة واحدة من العالم؛ والشخص القوي قد نشر حبه على الأمكنة كلها ؛ أما الرجل الكامل فقد أطفأ شعلة حبه».

يقتبس إريك أويرباخ، الباحث الألماني العظيم الذي قضى سنوات الحرب العالمية الثانية منفيا في تركيا، هذا المقطع أنموذجا لكل من يرغب - رجلا أو امرأة - في تجاوز مقيدات الحدود الامبريالية ، أو القومية، أو الاقاليمية. عبر هذا الموقف وحسب يقدر المؤرخ ، مثلا ، أن يشرع في فهم التجربة الانسانية ومدوناتها المكتوبة بكل تنوعها وخصوصيتها ؛ ومن غير ذلك يبقى المرء ملتزما بالاقصاءات وردود الفعل المتحيزة أكثر مما هو ملتزم بالحرية السلبية للمعرفة الحقيقية. لكن لاحظ أن هوغو يوضح مرتين أن الشخص «القوي» أو «الكامل» يحقق استقلاله وتجرده بالعمل من خلال الالتصاقات والتعالقات لا برفضها، إن المنفى مسند الى وجود موطن المرء الاصلاني وحبه له ، ووجود وشائج حقيقية معه؛ والحقيقة الكونية للمنفى لا تكمن في كون المرء قد فقد ذلك الحب أو الموطن ، بل في أن في كل منهما طبعيا فقدانا غير متوقع وغير مستحب. تأمل التجارب إذن وكأنها على أهبة أن تختفي: ترى أي شيء فيها هو ذلك الذي يرسو بها

ويجذرها في الواقع؟ ما الذي ستحفظه منها، ما الذي ستتخلى عنه، ما الذي ستستنقذه؟ من أجل أن تجيب على أسئلة كهذه ينبغي أن تتحلى بالاستقلالية والتجرد اللذين يتحلى بهما من كان وطنه «حلوا» لكن وضعه الفعلي يجعل مستحيلا عليه أن يقبض من جديد على تلك الحلاوة، ويجعل حتى أكثر استحالة أن يستطيع أن يمتاح الرضا والاكتفاء من بدائل يوفرها الوهم أوالمذهب الجامد، سواء أكانت مشتقة من الاعتزاز بالموروث الخاص للمرء أو من اليقينية حول من نكون «نحن».

لا «يشكل» أحد اليوم شيئا واحدا محضا. إن لاصقات مثل هندي أو إمرأة ، أو مسلم، أو امريكي ليست بأكثر من نقاط انطلاق سرعان ما تخلف وراءنا اذا ما تم اتباعها للحظة واحدة الى (مجال) التجربة الفعلية لقد أدت الامبريالية الى تعزيز خليط الثقافات والهويات على مستوى كوني. غير أن أسوأ هباتها وأكثرها اتساما بالمفارقة الضدية هي أنها جعلت الناس يعتقدون أنهم فقط، أو رئيسيا أو حصريا، بيض أو سود، أو غربيون، أو شرقيون. لكن بالضبط كما أن البشر يصنعون تاريخهم الخاص ، فإنهم أيضا يصنعون ثقافتهم وهوياتهم الاعراقية. ليس بوسع أحد أن ينكر الاستمراريات الملحة للتراثات العريقة، والسكنى المعززة المتصلة ، واللغات القومية والجغرافيات الثقافية ، لكن لا يبدو أن ثمة من سبب سوى الخوف والتحيز للمضي في الالحاح على انفصاليتها وتمايزها، كأنما ذلك هو كل ما تدور عليه الحياة الانسانية، إن البقاء في الواقع ليدور حول العلائق بين الأشياء وبعبارة اليوت فإن الواقع لا يمكن أن يحرم من الأصداء الأخرى (التي) تقطن الحديقة». إنه الأعظم نفعا وإرواء ـ وأكثر صعوبة ـ أن نفكر بمحسوسية وتعاطف، طباقيا، بالآخرين من أن نفكر بـ «نا» فقط . بيد أن ذلك يعني أيضا ألا نحاول أن نحكم الآخرين ، ألا نحاول أن نصنفهم أو نضعهم في تراتبيات، و، فوق كل شيء ، ألا نكرر باستمرار أن ثقافتـ«نا» أو بـلادنـا هي الأولى (أو ليست الأولى ، في هذا الخصوص). إن أمام المفكر لقدرا كافيا مما هو قيم ليفعله من دون ذلك».

١١ - غير أن امتياز موقف ادوارد سعيد وروعته من منظور المقاومة الانسانية، والفكر النقدي التثويري، يكمنان بالضبط أنه في عصر اللايقين وانهيار السرديات الجليلة الكبرى، كما يسميها ليوتار، وما بعد الحداثة، وما بعد البنيوية ، يتألق بإيمان راسخ ويقين كلي بأن الروح الانسانية لم تسحق بعد، ويرفض خرافة نهاية التاريخ التي ابتكرها فوكوياما ترسيخا للعقائدية الامريكية (كما يرفض في عمل تال للثقافة والامبريالية، منظومة حتمية الصراع العدواني بين الثقافات والحضارات ، كما صاغها صامول هنتينغتن)، ويمضي باحثا عن نبضات الروح الخلاقة في كل مكان يقدر أن يتلمس قبسا منها فيه، وإنه بما يشبه المعجزة في هذا القرن الذي انهارت فيه إمكانية المعجزات ، ليجد بعضا من هذه القوى المتبرعمة البازغة، ويبلورها بقوة تمنح الشعور بالأمل، دون أن تخلق التفاؤل الاعتباطي الطوباوي الساذج، هو ذا يحدد بعضها:

«وذلك نسق ما يزال ينقل محمولا من عهد الامبريالية التقليدية (الكلاسيكية) وأنظمتها. ما الذي يقاومه؟ ثمة مثل واضح يكشف عنه إيمانويل فالرشتاين ويسميه الحركات المضادة للنظم التي ظهرت كإحدى عقابيل الامبريالية التاريخية ويوجد في الآونة الأخيرة عدد كاف من هذه الحركات المتأخرة في مجيئها لمنح قوة العزيمة حتى لأشد المتشائمين تصلبا: الحركات الديمقراطية على ضفاف فالق الاشتراكية كلها، والانتفاضة الفلسطينية، وحركات شتى اجتماعية وبيئية وثقافية، عبر أمريكا الشمالية والجنوبية، والحركة النسائية ومع ذلك، فمن الصعب على هذه الحركات أن تتولى اهتماما للعالم فيما وراء حدودها الخاصة، أو أن تمتلك المقدرة والحرية لاصدار التعميمات عليه. فإذا كنت تنتمي الى حركة معارضة فلبينية، أو فلسطينية ، أو برازيلية فإن عليك أن تتعامل مع المتطلبات الأخطوطية والتنقيلية (التكتيكية واللوجيستيكية) للكفاح اليومي. ورغم ذلك فإنني لاعتقد أن جهودا من هذا النمط تقوم بتطوير استعداد إنشائي مشترك، أو لأعبر عن الفكرة بلغة جغرافية أرضية، خريطة للعالم متبطنة، إن لم يكن نظرية عامة، وقد يكون بوسعنا أن نبدأ الآن بالحديث عن هذه الحالة المراوغة بعض الشيء من المعارضة وعن استخطاطياتها (استراتيجياتها) الآخذة بالبزوغ بوصفها إفصاحا مضادا عالميا.

تعاين دراسة التاريخ الهندي في دراسات منضوية، مثلا بوصفها سجالا مستمرا بين الطبقات وبين نظمها المعرفية المتنازع عليها، و«الانجليزانية» في نظر المسهمين في العمل ذي المجلدات الثلاثة الذي حرره رافائيل صامول (بعنوان) الوطنية، لا تعطي أولوية على التاريخ، إلا بقدر ما تسخر «الحضارة الآتيكية (الأثينية) » في (كتاب) برنال أثينا السوداء ببساطة لتعمل كأنموذج لي ـ تاريخي لحضارة متفوقة.

إن الاكتناهات المستريبة باطراد، وانقشاعات الوهم، والسجالات الماثلة في الأعمال المبتكرة التي اقتبستها تخضع هذه الهويات المركبة الهجينة لجدلية سلبية تقوم بحلها الى مكونات مشكلة بطرق شتى. فما هو أكثر أهمية بكثير من الهوية المستقرة التي يحافظ على رواجها في الانشاء الرسمي هي القوة التساجلية لطريقة تأويلية تتكون مادتها من المسارات المتفاوتة ، لكن المتواشجة ومتبادلة الاعتماد ، وفوق كل شيء، المتقاطعة ، للتجربة التاريخية.

نجد مثلا لهذه القوة جريئا بصورة فائقة في تأويلات يجيء بها أكبر شاعر عربي معاصر، هو أدونيس ، الاسم المستعار لعلي أحمد سعيد، للتراث الأدبي والثقافي العربي. منذ صدور كتابه الثابت والمتحول في ثلاثة مجلدات بين عامي ١٩٧٤ و١٩٧٨، ما يزال أدونيس ، وحيدا دون عون تقريبا ، يتحدى الاستمرار الملحاح لما يعتبره الموروث المتحجر ، المقيد بالتقاليد العربية ـ

الاسلامية العالق لا في الماضي وحسب بل في إعادات قراءة متصلبة صارمة وسلطوية للماضي، يقـول أدونيس إن الغرض من إعادات القراءة هـذه هو منع العـرب من مواجهـة الحداثة مواجهـة حقة. ويـربط أدونيـس في كتابـه عن الشعـريـات العربيـة (الشعريـة العربية) بين القراءة الحرفية المتصلبـة الجامدة لشعر عربي عظيم بالحكـام، فيما تجلو القـراءة التخيلية الخلاقـة أنه في قلـب التراث التليد (الكلاسيكـي) - ثمة تيار احتجاجي رافـض تخريبي يجابه السننية الظاهرية التي تعلنها وتتبنـاها السلطات الزمنية ويكشف أدونيـس كيف أن حكـم القانـون (الشريعـة) في المجتمع العـربي يفصل السلطة عـن التنفيذ والتقليد عن الابتكار ، حـاصرا التاريخ بذلك في مرمـزة (نظام ترميز) مضنية من السـوابق التي تكرر الى ما لا نهاية. ويضـع نقيضا لهذا النظام قوى الحداثة النقـدية التي تتحلى بالقدرة على الحل والإذابة».

ويمضي سعيد في تقصيـه، ليشير الى قوى أخرى ، وحـركات ومبدعين بعينهـم في أمكنة متبـاينة من العـالم تشكل هـذا المحور الجديد لفكـر ما يزال قادرا على الكشـف ، والصراع، والطموح الى مستقبـل أبهى خارج أسر الفصـلات المرعبـة التـي تولـدت مـن الامبريـاليـة والسننيـات وانفصـاليتهما ومـن لا يقينيـة«نهايـة الحداثة»:

١١ - ١ «ومـع الاستنفـاد والانهاك الفعلي لـلأنظمـة الكبرى والنظريات الكلية (الحرب الباردة، تفاهم بريتون وودز، الاقتصاد السوفييتـي والصيني الجماعيين، قومية العـالم الثالث المنـاهضة للامبريالية)، ندخل مرحلة جديدة تمتاز باللايقينية الهائلة. وذلك ما مثله بقـوة ميخائيل غورباتشوف قبل أن يخلفه ذلـك الأقل لا يقينيـــة بكثير بـــوريـــس يلتسين. فلقـــد عبرت البريسترويكـــا والغلاسنوست (إعادة البناء ، والانفتـاح)، الكلمتان - المفتاحيتان المرتبطتان بإصلاحـات غورباتشوف عن عدم الـرضا عن الماضي وعن، في حـد أقصى، آمال مبهمـة حول المستقبل لكنهما لم تكـونا نظريـات ولا رؤى، وكشفت أسفـاره القلقات بالتـدريج خـريطة جديدة للعالم، ومعظمه الى حد يكـاد يكون مخيفا، متداخلا متبادل الاعتماد، ومعظمه غير مخطط بعـد فكريا ، وفلسفيا وأعـراقيا بل حتى تخيليـا. جماهير غفيرة من البشر، أعظـم عددا وآمـالا من أي وقت مضـى، تريد أن تـأكل بشكـل أفضل وبتواتـر أكبر؛ وأعداد كبيرة أيضا تريد أن تتحرك، وتتحدث وتغني ، وتلبس. ولئن كانت الأنظمة القـديمة عاجزة عـن الاستجابة لهذه المطالـب،إن الصور العملاقة التي أسرعت في تشكيلها الاعلاميات والتي تستفز العنف المدبـر والاستجابيـة المسعورة لـن تجدي أيضـا. إن من الممكـن الاعتماد على فعـاليتها للحظـة عابـرة ، غير أنها سرعـان ما تفقـد قدرتها على الاستنفـار والتحريك. ثمـة تناقضـات كثيرة جدا بين الخطط التقليصية والبواعث والدوافع الجامحة الكاسحة.

إن التواريـخ والتراثات والجهود، القـديمة المخترعة مـن أجل الحكم تفسـح المجال الآن لنظريات أجـد وأكثر مرونـة واسترخاء حول ما هو متفاوت وبالـغ التوتر والحدة في اللحظة المعاصرة. في الغرب، استغلـت ما بعد الحداثـة ما يتسـم به النظام الجديـد من انعدام للـوزن لي - تـاريخي، واستهلاكيـة ، ومعجبية ، وتـرتبط معها في ذلك أفكار أخرى مثل ما بعد الماركسية وما بعد البنيوية ، وهي متنـوعات ممـا يصفه الفيلسـوف الايطالي جياني فاتيمـو بـ«الفكر الهزيـل» لزمن «نهاية الحداثـة» ورغم ذلك ففـي العالم العربي والاسـلامي مـا يزال كثير مـن الفنانين والمفكـرين مثـل أدونيـس، واليـاس خـوري، وكمال أبوديـب، ومحمـد أركـون ، وجمال بن شيخ معنيين بـ الحداثة ذاتها، وما يزالون بعيدين عن أن يكونوا مستنفـدين أو منهكين ، وما يزالـون (يشكلون) تحديا رئيسيا بارزا في ثقـافة يسيطر عليها التراث والسننيـة. وهذه هي الحال أيضـا في الكاريبـي، وأوروبا الشرقيـة وأمريكـا اللاتينيـة وأفريقيا، وشبه القارة الهندية؛ وإن هذه الحركات لتتقاطع ثقافيا في فضاء عوالمي (كـوزموبوليتاني) سـاحر ينفحه بالحيـاة كتاب ذوو شـهـرة عالميـة مثـل سلمان رشدي، وكـارلـوس فيونتـس، وغابـرييل غارسيـا مـاركيز، وميلان كونـديرا، الذين يتـدخلون بقوة لا كـروائيين فقط بـل كمعلقين وكتاب مقـالات. وينضم الى مناظرتهم حول ما هو حديث أو ما بعد حديث السؤال القلق الملح: كيف ينبغـي لنا أن نقوم بالتـحـديث، في أوضاع الغليان الـزلزالي الذي يعانيه العالم اليوم وهو يتجه نحو نهاية القرن، أي، كيف لنا أن نحفظ الحياة عينهـا في حين أن المطالب اليومية المبتذلـة للزمن الحاضر تهدد بأن تبز الحضور الانساني وتسبقه؟».

١١ - ٢ «ولقد اندثـرت الآن الثنائيات الضديـة العزيزة على قلوب المشروعين الامبريـالي والقومي ، وبدلا مـن ذلك فقد أخـذنا نحـس الآن بأن السلطـة القديمـة لا يمكن ببسـاطة أن تستبـدل بسلطة جديدة، بل إن تحالفات وتموضعـات واصطفافات جديدة مصوغـة عبر الحدود، والأنماط والأمم والجواهر ، أخـذت تظهر للعيان بسرعة ، وأن هذه التموضعات الجديدة هي الآن ما يستفز ويتحدى مبدأ الهوية وهو مبدأ سكوني..»

١٢ - بين ما يستحق تأملا خاصـا من تأويل سعيد لازدهار الروايـة الغربيـة، وازدهار الروايـة في العالم المستعمـر، تصوره الفضائي الجغـرافي. الروايـة بل السرد عـامة، مـن هذا المنظـور، حركة في الفضـاء، تجاوز لحدود الذات الثقافية الى فضـاءات تقع خارجها، وذلك يتم في أوروبا في صيغة الاستعمار والغزو والفتح لعوالم خارجيـة، ويتم في العالم المستعمر بحركة معـاكسة يمثلها في نموذج جيد يدرسه سعيد ، ما يقوم به الطيب صالح في «موسم الهجرة الى الشمال». وأحد وجوه امتياز تصـور سعيد أنه يسمح بـإدراج منظومتـي إيان واط وبـاختين في آن واحـد ضمنه، لكـن امتيـازه الضمني الأكبر هـو أنـه يسمح بتـأمل تـاريـخ الكتابـة السردية من منظور جديد، وتفسير ظواهـر قديمة خارج النزاعات الراهنة. لقد نشأ السرد العربي ، مثلا في الفترة الأولى من الاسلام والعصر الأموي على أيدي القصاصين، ولقد ارتبط فنهم بالضبط

بالفتـوحات وتجاوز الفضاء المحلي العربي ولم يكـن أدب المغازي والسير إلا تجسيدا واحـدا لنشوء فـن السرد في هذه الأطـر . بهذا المعنـى يمكن أن نـرى أن منظـومة سعيـد تصـدق خارج الاطـار التاريخي والجغرافي الذي طورها مـن أجل دراسته ، وهو أوروبا إبـا ن المد الاستعماري والامبريالي. واذا كـان ذلـك، فـإن مقولـة النشأة الحديثة للسرد العـربي تصبح باطلة، ويبـدو الأمر مسارا تاريخيا تنامى فيه فن السرد العربي في أطر تاريخية معينة، واتخذ أشكـالا قادرة على تجسيـد البنـى القائمـة تـاريخيا في السيـاقين المكاني والزماني المحددين. وجاءت ألف ليلة وليلة ذروة من ذرى تطوره وتنـاميه . لكن تقلص الفضـاء اللاحق قلص مـدى الخيال السردي كذلك، وأعاده الى شرنقة مغلقة. بهذا المعنى أيضا، لا يكون ظهـور الـروايـة في أوروبا بشكلهـا التقليـدي الا إحـدى حلقـات تحولات فن السرد أي أنه تحقـق لامكانية واحدة بين امكـانيات لا حصر لها . ومن الدال، والمفـارقة الضدية أن الـرواية الأوروبية في عصر اتسـاع الفضـاء الامبريـالي ، طـورت بنيـة سرديـة مغلقـة اختلاقيـة صرفا، متمايزة عـن الواقـع منفصلة عنه، وأن الـرواية الحديثـة مع تقلـص المد الامبريـالي واحتـلال الفضاء الخارجـي، وضمور دور الطبقسطية(البورجـوازية) الأوروبية، تتحول الآن باتجاه الأشكال الروائية التي سبقتها، وتخلع عنها إهاب المقومات التي اتخذتها إبان العصر الامبريالي التقليدي، وتقترب من الأشكال السردية التي عرفتهـا الثقافة العربية سابقـا والتي يمكن وصفها بـأنها بنى سرديـة مفتـوحة، ومختلطـة، وغير قـابلة للتصنيـف الاجنـاسي السهل المؤطـر الدقيـق، ومزيجة على مستـوى الواقـع والخيـال، والمعقـول والسحـري، والشعـر والنثـر واللغـات والأصـوات، والأمكنـة والمواقـع والمشهـديـات ، وعلى مستـوى الطبقات الاجتماعيـة التي تجسـد عوالمها ، والتـي تتوجـه إليها ، وحضور الـرجل وحضور المرأة في المجتمع، وعلى مستـوى تعدد الرواة ، والانماط السرديـة والدوائريـة الحكائيـة. ومن المنظـور نفسه نفهم ظهور شكل روائي في العربية مرتبط بقاعدة اجتماعية معينة، وتصـور معين للفضاء ، وببنيـة سردية محددة.إن نشـوء فن المقـامة من فن الافتراء، كما وصفـه «بديع الزمـان الهمذاني» الـذي قدم أول تحديـد أعـرفـه يقوم على التمييـز بين التـاريخي والافترائي كنقيض للسرد التاريخي وبروز أنهاج السرد العجائبي كأشكـال تجاوز فضائيـة تنتقل من فضـاء الدنيـا والعالم الحسي المحدود الى الماورائي الـلانهائي عبر الخيال، أو الـلاموجـود، عبر الحلـم، ثم تجديـد شكل المقـامة ، وظهـور شكل الـرواية المغلقـة الافترائية تماما (الصيغـة القريبة من الرواية الأوروبيـة) مرتبطة بالفضـاء الأوروبي، والرحيل اليه ثم شكل النص المفتوح واختلاط العوالم القابلة الآن للمعاينة من منظـور جديد في ضوء اطروحات ادوارد سعيد.

١٣ – لكتابـة ادوارد سعيد سمات أسلوبيـة ولغويـة يتفرد بها مجمـوعة بين كبـار كتاب النثـر الانجليز اليـوم، واذا كانـت مقولة «الاسلوب هو الرجل» صحيحـة أحيانا ـ وهي في كثير من الأحيان خاطئـة ، لأن الأسلوب أيضا قناع الرجل ، وحجـابه عن العالم ـ فهي صحيحـة صحة لذيذة بالاشارة الى سعيـد، من هنا يمكن وصـف كتابته بـالشفافيـة ، بمعنى أنها تشف عـن ذاته لا بمعنى الرقة والعذوبة والليونة.

أول هذه المؤشرات ، جلال في اللغة والتركيب، وجزالة وشدة أسر ـ بلغة نقادنـا القدماء ـ ودرجة باهـرة من الجدية في اللهجة والتنـاول نـادرا مـا تشـف جملته عـن سخـريـة، أو كلبيـة، أو استخفاف. وهو حين يكتب منتقدا لأحد بحدة، فإنه يصوغ ما هو أصلا لهجـة ساخرة بصيغـة تخرجه مـن السخرية الى المفـارقة اللاذعة. كأنه لا يعرف كيف يضحك أو يلهو أو يلعب أو يستخف وثاني سماتـه ألق وتوهج ، وجيشـان عاطفي ، وشبـوب وشبق للحياة والجدال والتفنيد والاقناع ، ثم إنه مفتق معان ودلالات لا يضارع، يديـر النقطة الواحدة في محاجته في أمـر ما دورات تكاد تستنفد كـل ما يمكن أن تسمح بـه من إمكانيـات ، وفي الكثير مما يستخرجه منها يستخرج نادرا ما كانت العين لتراه بسهولة لولا أن قام هـو بكشفه، ويؤدي ذلـك الى طول في الجملـة وإسهاب في المناقشة ، وتفريع لعبارة الى عبارات منضوية وإدراج بين أقواس لنقاط جزئيـة تزيد منظومته اكتمالا ، وتقدم عليهـا الأدلة ، لكنها تزيـد حبك نسيجـه، وتشابـك خيوطـه، وتعقيد منظـوره، وبين مؤشرات كتـابته الباهرة، احتشـاد بالصيغ الصرفية التـي تشع وتتوهج تضخيما أوتحسينا أو تطويرا. من نمط ما يفعله المفعول المطلق في العربية. وأكثر هذه الصيغ تكرارا وتخللا لكتابته صيغة الظرفية بالانجليزية التـي تحدد درجة حدوث أو هيئته أو قدره ، كما تتمثل في اضـافة ال لاحقـة "ly" الى الصفة : beautiful = beautifully full = fully. ويندر أن تخلـو جملة مـن جمل سعيد الطويلـة من هذه الصيغة، وهـي بجلاء تخرج الجملة الـوصفية الخبرية المحايـدة الى جملة موقفية ، تحدد شعور النـاطق لها مما يقوله، ولذلـك دلالة عميقة سأفصلها بعد قليـل . والسمة الثالثة التي تـرفد هـذه السمة استخـدام الكلمات ذات الحقول الـدلالية الهائلـة، فهـي تكثـر في كتـابتـه كثـرة لا أعـرف مثيـلا لها في الانجليزية، ويندر ما يماثلها في العربيـة.يندر أن ترد جملة طويلة نسبيـا دون كلمة مـن هذا المعجـم التالي: هـائلة ، ضخمـة كبيرة مرموقـة، صاعقة ، مدوخة، صـادمة، كاسحة ، مجتاحـة، فائقة، خـارقة، بـاهرة، لا تحصـى، لا تنسـى، وكل هـذا المعجم تفجـر انفعـالي ، وشبـوب ، وشبق ، ومـوقـف متـأزم حاد ، عـاطفـي شخصي، لا حيـادي فيه مـن الأشيـاء والعـالم، والى جانـب هـذا المعجم هنـاك نظيره السلبي في دلالاتـه، فالأشيـاء عند سعيـد في سلبيتها ، مروعـة، قبيحة، بشعة، مهولة، مفزعـة، مخيفة، دنيئة، خسيسـة.

أي أننا هنا مع كاتب يتألق متوهجا مشعا من داخل ذاته عبر أعضائه كلها ، لا حجاب بينه وبين الأشيـاء ، والأفكار والثقافات

والمفكرين ، والعالم، بل هو على احتكاك وتعارك وتلاحم مع كل شيء. وكل ذلك مفصح بقوة عن، ومتساوق متناغم بجمال مع، جوهر موقفه الفكري ومنهجه النقدي وهو استحالة أن يكون الانسان محايدا متجردا، وأن انخراطنا في دنيوية العالم الذي نعيش فيه معنى وجودنا.وهو في هذا الكتاب أكثر من غيره يحمل حملة صادمة باهرة كاسحة (لاستعير مصطلحاته) على ادعائيات المعرفة الغربية بالموضوعية ، ويكرر مع فانون ان الموضوعية للاصلاني هي دائما ضده. لكن سعيد حقق من الشهرة والمكانة المرموقة جامعيا وعالميا ما يجعل تخليه عن الموضوعية والتجرد منهجا فكريا لا نقطة ضعف وكعب أخيل.

تتوحد هذه السمات وتنصهر كلها في بنية جملة فريدة بين الكتاب بالانجليزية اليوم، هي الجملة التي تنسج نسقا ثلاثيا غالبا، ورباعيا أحيانا، اما على مستوى الصفات ، فهو غالبا ما يصف شيئا بثلاث صفات، كأن الأشياء لا يمكن أن تكون لها سمة واحدة، أو بعطف ما يقول ثلاث مرات. (مذكرا الى حد ما بأسلوب طه حسين، لكن بروحية مغايرة تولد الحركية بدل الثبات). والدلالة العمقية لهذه البنية هي الشبوب العاطفي، والتفريغ ، والولوج الى تلوينات الفكرة، والأشياء، والمعاني وقوة الحضور وشموخه، كأن نفسا هادرة تندفع في طريقها بشهوة لامتلاك العالم كله ، ووصفه ، وتحديده، ورسمه بحيث تتملكه تملكا لا فكاك له منه.

وإن ذلك كله لهو ادوارد سعيد، الذي أعرفه، صديقا حميما، وباحثا شاهقا، ومفكرا ساميا، ومشتعلا، في ذلك كله ، بشبق وشهوة لا يضاهيان. هو هو القوى في صداقاته وعداواته، في أوجاعه واغتباطاته، المتفجر في قطعة موسيقية يعزفها لاصدقاء يتسامرون في دفء بيته ، وفي مقالة يكتبها لنيويورك تايمز دفاعا عن فلسطين . إنه لأكبر من الحياة ، هذا الذي تنضب شيئا فشيئا في عروقه الحياة ، وسرطان الدم يمتص نسغه، وهو يهدر عبر العالم بفكره وحيويته وشبوبه ومعرفته، التي لا تحصى ولا تنسى ولا تضاهى. أقول له أحيانا، بشفقة المحب، ادوارد، لماذا لا تهدأ قليلا، وترتاح قليلا، وأنت على ما أنت عليه، فتقعد عن السفر، وقبول الدعوات ، والتناثر في العالم، وما أنت بحاجة الى شيء من ذا كله، فلقد بلغت ما بلغت. فتزوغ في عينيه ومضة مترددة قبل أن تأتي الكلمات مزيجا من الجرح والعزيمة، وفيها رعشة لا تتلمسها الا نفس الصديق الصدوق: لا أريد أن أهدأ، سأمضي الى نهاية الشوط، الى أن أسقط ، أريد أن أفعل كل ما أريد أن أفعله ، اذا هدأت ، كأنني أعترف للمرض بالقهر. وما أنا بقادر على ذلك.

ثم إن بين سماته المذهلة بحق ثراء لغته الفاحش، لا أعرف باحثا في الانجليزية اليوم يتنوع معجمه الشخصي تنوع معجم ادوارد سعيد. في كلامه ما لا تجده إلا في القواميس الكبيرة، وفيه ما لا تجده حتى فيها. هذا الثراء اللغوي ليس عقدة الأجنبي بازاء اللغة يدلل على اتقانه لها بكونه ملكيا أكثر من الملك ،كما يمضي التعبير ، بل هو جزء من الانسحار باللغة، والافتتان بالكلمات، ومن الثراء الفكري، والنهم للعالم، والشبق للاتساع والرحابة والاحتواء والاحتجان.

وبينها أيضا تلويناته الاسلوبية، وتغييره لصيغ العبارات ، داخل الجملة الواحدة، وتقطيعه لها بالفواصل، والعبارات الاصطلاحية الجاهزة، وخلط التركيب النظمي لها وقلبه وعكسه كاشفا ذلك عن هذا القلق واللااستقرار الفذ الذي يتموج ويضطرب في حناياه وفي فكره وفي علاقته بالعالم وبالثقافة وبالكتابة.

إن ادوارد سعيد يكتب، في النهاية، وقد تمثل التراث البحثي حتى الثمالة، من موقع الفنان الذي يتجاوز البحثية والمجمعية وهو يفعل ذلك على مستوى اللغة والروح والموقف، كما يبرز جميلا ساحرا، حديثه عن الالتصاق والتواشج والمنفى والرحيل والهجرة واللاقرار، في المقاطع التي يختتم بها كتابه والتي اقتبستها أعلاه،وفي عدد من المواضع الأخرى ، بين أجملها لجوؤه الى الحديث عن الروح الشعرية التي تسكن مقاومة سيزير وجيمس وعلاقتها بمقاومة النظم والمذهبيات الجامدة والسردية. هي ذي بعض كلماته:

«هذه اللحظة في كتاب جيمس، وهي ليست نظرية تجريدية ، معلبة مجهزة ولا مجموعة تبعث على اليأس من الحقائق القابلة للسرد، تجسد (ولا تمثل أو تنقل فقط) الطاقات الحيوية للتحرير المناهض للامبريالية وإنني لأشك في أن أحدا يستطيع أن ينتزع منها مذهبا ما قابلا للتكرار، أو نظرية قابلة للاستعمال ثانية، أو قصة لا تنسى ، دع عنك مكاتبية (بيروقراطية) دولة في مستقبل ما، ربما كان بوسع المرء أن يقول إنها تاريخ الامبريالية وسياساتها والعبودية والفتوحات والسيطرة وقد حرره الشعر من أجل رؤيا مؤثرة في إن لم تكن قادرة على انجاز التحرير الحقيقي، وبقدر ما يمكن تقريبها في بدايات أخرى فإنها، إذن، مثل اليعاقبة السود، جزء مما يمكن في التاريخ البشري أن يحركنا من تاريخ السيطرة نحو واقع التحرير. وهذه الحركة تقاوم المسارب السردية التي تم رسمها والسيطرة عليها من قبل وتلتف حول أنظمة النظرية، والمذهب، والسننية. لكنها، كما يشهد عمل جيمس بأسره، لا تهجر المبادىء الاجتماعية للمجتمع، واليقظة النقدية، والتوجه النظري. وإن أوروبا والولايات المتحدة المعاصرتين لفي أمس الحاجة الى مثل هذه الحركة، بجسارتها وأريحية روحها ونحن نتقدم الى القرن الواحد والعشرين».

وبينها اعتباره للمقاومة الجديدة البازغة تلك الطاقة الجميلة الرحل التي هو مولع باكتناهها:

«فكيف حاولت المناهضة التحريرية للامبريالية كسر هذه الوحدة المقيدة بالاغلال؟ أولا، بتوجه جديد تكاملي وطباقي في

التاريخ يعاين التجارب الغربية وغير الغربية بوصفها تنتمي الى بعضها البعض لأنها موشوجة بالامبريالية ثانيا، بروئيا تخيلية (خلاقة) بل حتى طوباوية، تعيد تصور النظرية والأداء المحررين (نقيضا للمحاصرين المقيدين). ثالثا ، بالاستثمار لا في سلطات ومذاهب وسننيات مقننة، جديدة ولا في المؤسسات والقضايا الراسخة بل في نمط خاص من الطاقة الحيوية الرحل المهاجرة والمضادة للسردية .»

هنا تتوهج روح الفنان المبدع المتحفز المغامر، روح القلق والتيه والرحيل ورفض الوصول، روح تقف، بل تتراقص ، على حافة العالم، بين الكائن واللاكائن، المعروف والمجهول الجلي والخفي وهي ثلثان في ذاك وثلث واحد متردد في هذا، متشوفة مستقبلا لن يجيء.

١٤ - يثير في عمل ادوارد سعيد المدهش احساسا متلابسا ضديا، ذروة الاعجاب بألمعيته والانتشاء ببراعة تحليله ووهج فكره، والاحساس المرهب بأسى شفاف يفيض من شعور غوري بأن وراء تفجره وغضبه الجامع نقاء إنسانيا يفعم النفس بالغبطة والشجى، ذلك أن الغضب يتضمن جوهريا إحساسا بالمباغتة، بالخيبة وانقشاع الوهم، بأمل انهار، وصورة تكشفت فاذا هي على غير ما كان المرء يعتقدها والغضب، جوهريا، يتضمن براءة من يستكبر أن تكون الأشياء على ما هي عليه، ويستعظم أن تكون القسوة، والوحشية والاستعباد حقائق في عالم كان يظنه نقيا منها، كان ادوارد سعيد في غضبه المتفجر يفترض قبليا أن الغرب والامبريالية والكتاب الكبار الذين انتجوا ابداعاتها العظيمة كان لابد أن تكون نقية إنسانية المنظور، غنية في إجلالها للانسان، مناضلة من أجل القيم، والحرية والعدالة فيصعقه بغتة أنها لم تكن كذلك، وليست كذلك الآن. والحقيقة البسيطة هي أن التاريخ الانساني كله لم يكن كذلك، وأن القوة المدمرة التي تنتج السيطرة والهيمنة لا مناص لها من أن تؤمن بتفوقها ، وبأنها ذات رسالة إلهية، أو تحضيرية أو هادية علوية من نمط أو آخر . القوي المسيطر ليس من طبيعته أو طبيعة الاشياء أن يعتبر الضعيف ندا له، أو أن يعامله بإجلال، أو يؤمن بأنه ينتمي الى الحيز ذاته من الوجود والانسانية والموهبة والأحقية الذي ينتمي هو إليه. وتوق سعيد المبرح الى تكوين عالم نقي من مرضيات القوة وتشويهاتها توق الى نموذج لا إمكانية لتحققه. قد يكون جميلا أن نسمح له بدغدغة أحلامنا، أما أن نبني أنظمة فكرية ، وبرامج أهداف، على فكرة امكانية تحقيقه ، فمما لا ينتمي الى دنيوية العالم التي يؤمن بها سعيد نفسه إيمانا يكاد يكون دينيا، بل ينتمي الى مستويات لا دنيوية، أقرب الى حلم جنان عدن - الجنان التي نعرف أننا لا نعرفها، ولم نر تحققا لها، ولا شيء آخر. ولا غرابة أن ينتهي سعيد في خاتمة كتابه المدهش هذا الى الحديث بلغة الفنان المبدع عن الروح الرحل، الهائمة، التي لا تقطن مكانا ثابتا بل تظل في هجرة. أبدية ذلك أن ما يتبطن مسعاه كله طموح تكشف الروح بانتظام أنه غير قابل للتحقق، لكنها اذ تكتشف ذلك لا تنكسر، وتنكفيء ، بل تلج حالة قلقها المتأجج الخلاق، فتعصف بها رياح اللاقرار، حتى وهي تتشبث بأرض الصلابة على مستوى بحثي، وتجلو بعض طاقات التغيير، وتقرأ في ثنايا الوجود المكفهر ومضات من قوى الخلق القادرة على مجابهة قتامة العالم ووحشية القوة والسيطرة، والأصوليات ، والنزعات الانفصالية التي تولدها الهيمنة نقيضا لها ومناوئا لعدوانيتها الشرسة.

في العمق من بحث سعيد اللائب شعور مضمر في جلائه بأن الغرب نموذج عظيم بحق، وثقافة متفوقة، ولذلك تنهمر المباغتة حين تنكشف للعين الجوانب الارعابية القبيحة فيه. ولقد انجلى هذا الشعور في أشكال متعددة في هذا الكتاب تفصح عن بعض أسرار الروح القلقة الهائمة التي ينبض بها، منها تأكيد سعيد — الذي يكشف عن مقدرة يحسد عليها للاعجاب بالعمل الفني من حيث هو عمل فني رغم رؤيا العالم والمواقف ووجهات النظر العقائدية التي يحملها والتي يمقتها سعيد أشد المقت - أن «المرء، بدراسته للنصوص الثقافية التي تعايشت بهناء مع المشاريع الكونية للامبراطورية الأوروبية والأمريكية ، أو قدمت الدعم لها، لا يتهم هذه النصوص بالجملة أو يقترح أنها أقل إشاقة من حيث هي أعمال فنية بسبب كونها بطرق معقدة جزءا من المشروع الامبريالي» وأن الثقافة الغربية لم تكن، بسبب كل ما فيها من مثالب ،أقل عظمة أو إبداعا أو ثراء.

كل ما في هذا الكتاب يشف عن كل هذه الأمور ، فكيف أترجمه، وأكتفي فيما أفعل بنقل معاني وأفكار فأسطحه بعادي المفردات، ومتطابق الألفاظ ، ومألوف التراكيب والمسترسل اللاموقع من الأساليب؟

إن من بين ما أسعى اليه في تعريب هذا الكتاب هو تعريب ادوارد سعيد أيضا. ومن أجل ذلك أفتق كلمات، وأبحث عن صيغ، وأولد مفردات ، واتجرأ على حدود اللغة ومقيداتها ، ومن غير ذلك كنت سأمسحه وأسطحه، وألغي تنوع مفرداته وأساليبه وأخمد وهج روحه .. وكان ذلك كله سيكون فقرا لسعيد وخسارة فرصة للعربية لتمتاح من منابع معرفية جديدة وتثري وتزدهي بألق يأتيها من ابن ثكلته.

فإن كنت قد نجحت في صنع طيف صورة لادوارد سعيد، اضافة الى ما يقوله هذا الكتاب على مستوى المضامين الفكرية العزلاء، فأية غبطة ستغمرني، وان لم أكن فما ذلك مما يلج في المحالات ، بل أنه لأشد الأمور طبيعية : فأن تقبض على روح كهذه الروح الرحل ،وتصوغها في صياغة محددة مقيدة ، هو ما لا تناله حتى فرائد المقدرات؛ ثم إنه الحق، الحق مما لا ينبغي أن تسعى اليه باستغراق في العزيمة ، أصلا ذاك أن نجاح مثل هذا المسعى سيكون خيانة لتلك الروح، واعتقالا لجموحها الموله بحرية لا حدود لها، وبتهيام وترحال لا تؤطرهما المؤطرات، ولا تكبح جموحها الكابحات.

واللهم لقد حاولت وسعيت فاغفر لي ولتكتبن لمسعاي النجاح!

١٦ - في حواراتنا الكثيرة ، تنبثق بين آن وآن نقطة خلاف توشحها المودة بيني وبين ادوارد الصديق، والمفكر الألمعي، المناضل العربي الفلسطيني ، والباحث الانساني الكبير. في محاضرات ألقيتها وشرفني بأن قدمني فيها، وفي أحاديث بيتية، وفي مطاعم وسهرات، حدث أن اتخذنا موقفين مختلفين من قضايا

تعني كلينا بعمق، بين هذه القضايا إشكالية الهوية. فيما يزداد ميل ادوارد عاما بعد عام الى تقليص أهمية الهوية كعامل فاعل ايجابيا في بناء الثقافة ويراها، في جل تجلياتها إثما قوميا أو فئويا ، أظل عاجزا عن سلخ نفسي عن الوشائج التي تربطني بمفهوم مترسخ للهوية في عالم متأجج بصراع الهويات. في إحدى تلك المناسبات قلت له : «ادوارد ،ان رؤيتك لجميلة مغوية ، ورائعة في إنسانيتها لكن في عالم تهددني فيه اسرائيل والغرب يوميا في مصيري ، وباجتثاث هويتي ،ويوغل الاقوياء في تأكيد هوياتهم المتميزة المتفوقة ، لا أستطيع أن ألغي هويتي وأحارب باسم هوية هجينة بدعوى أنها أكثر إنسانية لأن كل الثقافات هجينة، إن الحلم شيء والعالم شيء. وأرى فكر سعيد هنا في أزمة تقوض بعض مرتكزاته (بالمدلول الدريدائي للتقويض): فهو هو الفلسطيني العربي الذي لا أعرف الكثيرين ممن حاربوا دفاعا عن الهوية الفلسطينية أكثر منه (لكن دون أن يحولها أبدا الى هوية انفصالية، عزلوية عدائية من النمط الذي يهاجمه)؛ لكنه، على مستوى آخر نبي رفض الهويات، وما أظنه سيحل هذا التعارض في فكره وذاته، ولا أريد أن يفعل ، فهو أحد أسرار الوهج والقلق الانساني اللذين يشعان من كتاباته ويعطيانها حيويتها، ويميزانها عن غيرها من كتابات نظرية حول خطر الهويات ، بالضبط لأنه متجذر في هويته ، يبدو صراعه ضد الهويات الضيقة إنسانيا، موجعا، حارا، حقيقيا، ومتاهيا ـ كما يجب أن يكون .

وترتبط بهذه المسألة مسألة الهجنة ، الثقافات في نظر سعيد كلها هجينة ، وبمقدار هجنتها يكون ثراؤها ، وهذا الكتاب كما تجلى حتى الآن ،حرب على مفاهيم الصفاء والنقاء والواحدية، ومع إنني شخصيا شننت مثل هذه الحرب، فإنني لا أدفع بقضية الهجنة الى موقع الصدارة من تصور الثقافات وحيويتها ولا أتبنى الهجنة في تجلياتها القصوى. فللهجنة حدود تنقلب بعدها الى زندقة وبندقة. وليس من المصادفة أن العربية في الجوهر ترى الهجين ذروة البياض الصافي والمختلط المستهجن في آن واحد. فالعربية من حيث هي لغة وبنية معرفية جسدت فهما عميقا للهجنة، وبين أول من تعامل ثقافيا مع هذا المفهوم المجتمع العربي العباسي الذي ابتكر مفهوم المولد، وهو في لغة سعيد ومريديه الهجين تمام. ولقد أطرى العرب المولدين، لكنهم أيضا أدركوا أن الاندفاع في التوليد الى مرحلة قصوى يضيع الوهج الحقيقي في الثقافات ويمسخ شخصيتها ـ أي هويتها. وأنا أقرب الى هذا المفهوم مني الى تقديس الهجنة التي يدافع عنها اليوم في العالم دارسون غير ادوارد سعيد ينتمي الكثير منهم الى أقليات (هندية وافريقية غالبا) ويعيشون في خضم مجتمعات غربية تؤمن بعض قطاعاتها بالنقاء النازي وترى الغريب دخيلا ينبغي بتره، وتلويثا للنقي ينبغي غسله والاغتسال منه. ومن الطبيعي أن يدافع هؤلاء عن الهجنة، لأنهم بذلك يبحثون عن مشروعية تحميهم، وعن إطار فكري ملائم لوجودهم، وعن فلسفة تحول العالم الذي يتعرضون فيه للخطر الى عالم يأمنون على أنفسهم منه. وبمصطلحات سعيد فإن موقفهم الفكري، وانتاجهم الثقافي ، دنيويان أيضا، ومتعالقان بعمق بالسياق الامبريالي الغربي الذي يعيشون فيه، وليسا قضية تصورية معزولة خالصة ومطورة لمحض المتعة التأملية، والصفاء الجمالاتي.

وأنا لا أشعر بمثل هذه العقدة ولا ناقة لي فيها ولا صاروخ. إن إنتمائي لا يتحدد بوجودي في المجتمع الغربي، فأنا لا أسعى الى الاندماج فيه، ولا أبحث عن مسوغ لوجودي في داخله وهو بالنسبة لي منفى آخر، يحتل مرتبة تالية في النفي للمنفى الأول الذي هو الوطن وفي الجوهر ، أومن بغربة الانسان في العالم، وبأنه يظل منفيا، وأن انبتار نفيه هو انبتار إبداعه ووهج فكره. وليس ثمة ما هو أخطر على المفكر من الانتماء الحميم والذوبان في ثقافة والتواشج اللاامتيز مع الكتلة أيا كانت الكتلة عائلة أو بلدا، أو وطنا، أو منفى إن إبداع الفنان كامن ومشروط في انفصامه،لا في ذوبانه؛ وقد يكون صحيحا أنه بقدر ما يكون انفصامه انفصام المنتمي ، مع ذلك، بقدر ما يكون وهجه عظيما وألقه مضيئا، غير أنه في هذه الحالة ؛ يظل أقل بكثير من ذلك الكامل الذي أشار اليه هوغو أوف سان فكتور.

في اللباب من كتاب ادوارد سعيد هذه الاشكاليات الفكرية، الروحية الفردية والثقافية التي تتعلق بعلاقات الثقافات والتواريخ والمجتمعات. وفيه أيضا قراءة فذة للمقاومة التي تفجرت في العالم المضطهد المستعمر لا أعرف لها مثيلا في الكتابة غربية كانت أو شرقية. وفي الفصل الذي يكتبه عن فانون خاصة ألق فكري يندر أن تجد له مضارعا. وذلك بعض من تسويغ ما يجعله في تقديري ، جديرا بأن يوسم بأنه كتاب عظيم. فها هو ذا، لقارىء لم يكتب له، لكنه كتب من أجله وأجل نظرائه من الذين تعرضوا للقمع والتحيز والاستعباد ونزع الانسانية، التي مارستها بكل ألوانها الامبريالية والمركزية الاوروبية سابقا، والأوروبية ـ الامريكية الآن، ومن الذين قاوموا هذا كله ودفعوا وما يزالون يدفعون ثمنا لمقاومتهم يتراوح بين القتل وبذل الدم والسجن والمذلة والتعذيب والقلق والشوق والتبريح ، ويتلوّن بألوان كثيرة سواها.

الهوامش

١ - يبدو لي أن خللا حدث في النص هنا، يتمثل في استخدام اسم الاشارة،«هذه»، بصيغة الجمع "these" دون يكون هناك مشار اليه سوى «النص».

٢ - استخدم المصطلح العربي الأصيل الذي وجدته حديثا لدى بديع الزمان الهمذاني وهو «المفتريات» للدلالة على مضمون المصطلح الأوروبي "Fiction" وأضيف إليه أحيانا لمزيد من التوضيح المصطلح الذي كنت قد ابتكرته قبل ذلك بسنوات ، في ترجمتي للاستشراق، وهو «مختلقات». ومن الدال أن مصطلحي ومصطلح الهمذاني متقاربان جدا،وهما يختلفان جوهريا عن الترجمات العربية الرائجة مثل «الرواية» أو «الفن الروائي» وهي في تقديري غير صالحة إلا في سياقات محدودة.

٣ - في محاولة للتوفيق بين ترجمات مستخدمة في بلدان عربية مختلفة، استخدم هنا «معاملات مقابل "Coefficients" تمشيا مع المورد معاملات القيمة مقابل "Parametres" التي يستعمل علماء سوريون ترجمة لها «معاملات»، وقد أضفت القيمة «للتفريق بين المصطلحين.

* * *

فيسوافا شيمبورسكا..........



شاعرة المتناقضات ـــــ نوبل ١٩٩٦م ـــــ

هاتف الجنابي *

أخذ اسم الشاعرة شيمبورسكا منذ العام ١٩٨٩ يتردد في قائمة المرشحين لجائزة نوبل في حقل الأدب. تضم القائمة عادة حوالي مئتي مرشح، سرعان ما يأخذون بالتناقص حتى يصلوا في أواخر سبتمبر من كل عام الى عدد أصابع اليد الواحدة. لم يكن أحد من الضالعين في شؤون الثقافة البولندية متوقعا أن تفوز شيمبورسكا بالجائزة ، لا لأنها لا تستحقها، خاصة وأن النقد الأدبي البولندي قد توجها «أميرة الشعر البولندي» ، بل لوجود تصور عام بأنها ستكون هذا العام من نصيب أحد الناثرين، ناهيك عن منافسة شاعرين بولنديين لها هما تادئوش روجيفيتش وزبيغنيف هربرت.

لكن فوز شيمبورسكا بالجائزة المذكورة لم يلق اعتراضا أبدا، بل تقبلا رسميا عاما من الجانب البولندي ، على الأقل. فشيمبورسكا تتمتع باحترام كبير في الوسط الأدبي البولندي ، حتى أنها قد اعترفت علنا قائلة: إنها لم تجد فيما كتب عنها سوى الاعجاب بشعرها. انها مدللة النقد البولندي.

لقد توج هذا الاعجاب بمنحها لقب الدكتوراة الفخرية من جامعة بوزنان (أيار/مايو ١٩٩٥)وجائزة نادي القلم البولندي في مجال الشعر (٣٠ أيلول/سبتمبر ١٩٩٦). وحصلت على جائزتين غربيتين معتبرتين هما : جائزة غوتة (١٩٩١) وهيردر (١٩٩٥). لقد منحت جائزة نوبل للشعر، لشاعرة متميزة في لغة وبنية وأسلوب القصيدة. استطاعت أن تخلق لها أسلوبا شعريا خاصا

★ شاعر واستاذ جامعي من العراق ويقيم في بولندا.

بها. انها جائزة للنوعية على حساب الكمية، جائز لمئتي قصيدة حقيقية حية كتبتها الشاعرة على مدى خمسين عاما وتوزعت على تسعة دواوين شعرية لا غير هي:

«لماذا نحيا» (١٩٥٢)، «أسئلة نسألها» (١٩٥٤)، «نداء بيتي» (١٩٥٧)، «الملح» (١٩٦٢) ، «مائة سلوى» (١٩٦٧)، «كل حال» (١٩٧٢)، «العدد الكبير» (١٩٧٦)، «ناس على الجسر» (١٩٨٦) و«النهاية والبداية» (١٩٩٣)، وتسع مختارات شعرية صدر آخرها تحت اشراف الشاعرة ذاتها في تشرين الثاني/ نوفمبر ١٩٩٦ وتضم (١٠٢) قصيدة لا غير.

يضاف الى ذلك مجلدان نثريان يضمان مقالاتها المنشورة بعنوان «مطالعات اختيارية» في الصحافة البولندية. وكتابان في مجال ترجمة الشعرية: الأول مختارات من أشعار (دي موسيه) (١٩٥٧) والثاني «أشعار مختارة» من شعر بودلير (١٩٧٠) . لقد تحققت نبوءة رئيس نادي القلم البولندي الشاعر (آرتور ميندزيزتسكي) الذي بعث رسالة تهنئة من مستشفاه (قبل رحيله مؤخرا) الى الشاعرة قرئت أثناء منحها جائزة نادي القلم الشعرية، بأن هذه الجائزة متواضعة، لأنها تستحق جائزة نوبل!

كانت مدينة (كراكوف) ذات التقاليد الجامعية والأدبية العريقة تستعد في ١٩٩٦ للاحتفال بحضور ثلاثة شعراء من حملة نوبل هم : جيسواف ميووش، وجوزيف برودسكي وشيموس هيني. استبدلت الفكرة بعد موت برودسكي في شهر كانون الثاني ١٩٩٦ بلقاء يضم الشاعرين الآخرين في الثالث من تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٩٦، بغرض تأبين صديقهما الشاعر الراحل. لم يحضر للقاء المذكور الذي خططت له دار النشر (زناك) سوى شيموس هيني، لأن ميووش سبق وأن سافر الى بركلي في الولايات المتحدة الأمريكية. لقد قال هيني في كراكوف: أعرف شيمبورسكا منذ سنتين وأتذكرها كمدخنة شرهة. لقد كان قرار الأكاديمية الملكية السويدية رائعا: للشعر وللأكاديمية السويدية ذاتها. وأضاف مازحا : كان على الجميع أن يجتمعوا هنا في كراكوف لكي يمنحوا جائزة نوبل لفيسوافا شيمبورسكا. وقال أيضا: أن جائزة نوبل هي بمثابة صاعقة تنطلق من سماء صافية باتجاه شخص مختار. وان توقع أي كان بأن الجائزة هي من نصيبه، هو محض جنون. لقد قالت الشاعرة في حوار أعقب منحها الجائزة بأنها لم تخلق من لا شيء، مشيرة بذلك الى التراث الشعري البولندي الذي تنتمي إليه. شيمبورسكا هي تاسع امرأة تحصل على هذا الاستحقاق الرفيع في تاريخ جائزة نوبل، وبها يصبح عدد البولنديين الفائزين بجائزة نوبل للأدب أربعة هم على التوالي : هنريك شينكيفيتش (١٩٠٥)، فواديسواف ريمونت (١٩٢٤)، جيسواف ميووش (١٩٨٠) وفيسوافا شيمبورسكا (١٩٩٦).

على مدى خمسين عاما كانت قصيدة شيمبورسكا ومازال تحفر سماتها وصوتها الخاص في الشعر البولندي المعاصر. انه حفر ونقش يشبه ما وصلنا من نقش في الكهوف والمعابد من حيث الأثر. بدون ضوضاء، وادعاءات فارغة وتزلف. الكتابة لدى شيمبورسكا عمل شاق دؤوب دقيق ومعاناة حقيقية، يقابلها متعة الكتابة التي سمتها الشاعرة في واحدة من بين أجمل قصائدها بـ «فرح الكتابة» . فمقابل المخاض ثمة وليد منتظر. كان الفرزدق يفضل قلع ضرس له على كتابة بيت من الشعر. في بداية السبعينات حدد الناقد البولندي الراحل (يزي كفيا تكوفسكي) موقع شيمبورسكا الشعري على النحو التالي:«رغم قلة عدد قصائد الشاعرة (بحدود مئة قصيدة آنذاك) الا أنها واحدة من بين أهم الظواهر في الشعر البولندي المعاصر. بساطة وتوصيل غير عاديين. شعر عميق فكريا... شعر دقيق بصور غير عادية، مصحوب بابتكار في صياغاته. الكلمة فيه وسيلة وليست غاية... كل قصيدة من قصائدها تعتمد على شعرية متفردة... ببساطة انه شعر خاص تماما » (عن مقدمته لمختارات الشاعرة ، وارسو ١٩٧٠).

حققت شيمبورسكا في شعرها بدون تكلف ولكن من خلال بنية شعرية تكاد تكون صارمة «الوحدة في التنوع» مصورة الحالة الناجمة عن تناقض الأضداد في مجرى الواقع والكون عموما. فحينما هي تستلهم بعض الأفكار الفلسفية من (لايبنتز) و(مونتان) و (توماس مان) وقبلهم (هيراقليط) وغيرهم انما تريد أن تصوغ فلسفتها الشعرية الخاصة. كان هيراقليط يعتقد بأن كل شيء يجري، ولا شيء ثابتا حتى أن دخول الشخص ذاته الى النهر ذاته يختلف في كل مرة. قصائد شيمبورسكا هي من هذا النوع، هي أرادت لكل قصيدة أن تختلف عن الأخرى. وهذا الأمر حفز بعض النقاد الى الاعتقاد الذي صار شائعا بأن «ابداع شيمبورسكا لا يخضع بسهولة الى ضغط التحليلات النقدية. ولذا فمن الأجدى أن يقرأ لا أن يحلل» (البروفيسورة مارتا فيك).

اعتبارا من الديوان الثاني «اسئلة نسألها » (١٩٥٤) والدواوين اللاحقة وآخرها «النهاية والبداية» (١٩٩٣) والشاعرة تطرح أسئلتها بصورة لا تخلو من السخرية والتوق الى اثارة فضول القارىء ودهشته. انها شاعرة أسئلة خطيرة توجه قبل كل شيء للذات ومن ثم للآخر. أسئلة فلسفية وحياتية تطرح في خضم حالات يسودها التناقض والعبثية أحيانا. أسئلة تمتزج بظلال من السخرية والتهكم ومرارة البحث لا عن مخرج، وانما عن فهم لسنة العيش ونظام الطبيعة، أسئلة لا تهتم بما هو ثابت وجاهز ، فهذا أمر لا تكترث به الشاعرة وانما بهذه السيرورة الكونية المتدفقة ، اللاهثة أحيانا وراء حتفها. حاولت شيمبورسكا، على ما يبدو، أن تفلسف تساؤلاتها وشكوكها كشاعرة لا غير متشوقة لمعرفة تفاصيل الأشياء والوجود بغرض تسميتها من جديد ، باحثة عن مكانها الشعري، ضمن نطاق الشعر البولندي والأوروبي عموما.

بعد حصول بولندة على الاستقلال في العام ١٩١٨ أخذت الحياة الثقافية و الفنية والأدبية بالتطور والنماء بصورة أكثر طبيعية وحيوية من ذي قبل. فتشكلت التجمعات الفنية والأدبية ومنها الشعرية. في فترة ما بين الحربين العالميتين تشكلت الحركة «الطليعية»

البولندية التي انصب همها على تغيير وتثوير الأساليب الفنية على صعيد الشعر، والرسم، والمسرح والموسيقى. لقد تشكلت بفضلها رؤيا جديدة لدى الفنان البولندي. حينما انطلقت شرارة الحرب العالمية الثانية في ١٩٣٩ كان عمر شيمبورسكا آنذاك لا يتجاوز السادسة عشرة. وهذا يعني أنها قد عانت ويلات الحرب ووطأة الاحتلال الهتلري لبولندة، وحالة تحريم ممارسة البولندي لأي نشاط علمي، ثقافي وخصوصا الفني والأدبي بصورة علنية. ولا نبالغ اذا ما قلنا إن ما كتب في سنوات الحرب والاحتلال هو نتاج السجون ومعسكرات الاعتقال والعمل السري ونتاج أولئك الذين هربوا الى الخارج. ما نريد أن نشير اليه هو أن نهاية الحرب وظهور النظام الاشتراكي كقوة دولية على أنقاض الاحتلال الهتلري كان بالنسبة للكثيرين بمثابة لوح الخلاص. كان نهاية سعيدة (في حينها) لكابوس. وليس غريبا إذن أن تحمل القصيدة الأولى المنشورة في ١٩٤٥ لشيمبورسكا عنوان «أبحث عن الكلمة». اندفعت الشاعرة أسوة بالعديد من شعراء وكتاب بولندة الى كتابة شعر يمكن وصفه بأنه شعر لعامة الشعب، يمجد في أحد جوانبه النظام الاشتراكي والانسان الجديد القابع في ظله. شيمبورسكا بطبيعتها تميل ـ كما سيتضح فيما بعد ـ الى الاعتقاد بأن الشعر هو فن «الأقلية» لا «الأكثرية». وما شيوع شعر «الأقلية» الحقيقي سوى تطبيق فني استثنائي لفكرة «كم من فئة قليلة قد غلبت فئة كبيرة...»! هناك أخبار تقول أن قصيدة شيمبورسكا الأولى هي عبارة عن مونتاج لمجموعة قصائد للشاعرة قامت هيئة التحرير بصياغتها في واحدة! الأمر المثير حقا هو أن الشاعرة قد تنصلت نهائيا فيما بعد من ديوانيها الأولين مستبعدة قصائدها من مختاراتها الشعرية اللاحقة، ولم تسمح بإعادة طبعهما. وهذا يعود على الأرجح الى أسباب عديدة أهمها في تصورنا هو أنها كانت تقسم الزمن، يتبع ذلك الأفكار الى نوعين هما: الزمن المظلم (أمس) والحافل بالأمل «اليوم» (قارن، أنا لغزينسكا، فيسوافا شيمبورسكا، وارسو ١٩٩٦).

شيمبورسكا تنتمي بجذورها الى حركة الطليعة وفي موقفها من الأشياء والعالم، الى التراث الكلاسيكي القائل بحركية الكون وانسيابية الأشياء وعدم ثباتها والى مبدأ تناقضها.

بعد موت ستالين في العام ١٩٥٣، وأحداث بولندة في ١٩٥٦، ١٩٦٨، ١٩٧٠، ١٩٧٦ و ١٩٨٠ المناهضة لتحجيم دور الفرد في التعبير عن مصيره وعما يعانيه من قبل سلطة الكل المطلقة، ولدرء تداعي الوضع الاقتصادي للمجتمع وقبل كل شيء للتخلص من سطوة ونفوذ «عدو الأمس ـ صديق اليوم» المتمثل بالنسبة للشعب البولندي في «المحتل الروسي والسوفييتي» فيما بعد كانت سنة ١٩٨٩ حاسمة في تاريخ بولندة الحديث، لأن السلطة قد انتقلت بأيدي المعارضة المتمثلة بحركة التضامن التي فقدتها بعد سنوات في الانتخابات العامة. هذه الأحداث زرعت داخل نفسية غالبية كتاب بولندة «عقدة الانتماء» الى النظام السابق، وخصوصا لدى الشعراء والكتاب الذين خدموا النظام الشيوعي ـ الستاليني في فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية. هذه العقدة، اضافة الى أسباب آيديولوجية، وأخرى ذات علاقة بموضة العداء للماضي، دفعت شيمبورسكا وأمثالها للارتماء في أحضان الطرف الآخر ـ المعارضة. فديوانها الأول «لماذا نحيا» (١٩٥٢) والثاني «أسئلة نسألها» (١٩٥٤) قد مثلا تماما، ذلك الماضي الذي حاولت الشاعرة التخلص منه بشتى السبل. اعترفت الشاعرة بذلك قائلة: «كان الشعر يلائم أفضل من النثر بكثير في طرح الشعارات والدعاية، واثارة الحماس لا التأمل... كنت حينئذ واثقة تماما من صحة ما أكتبه ولكن هذا التأكيد لا يرفع عني الذنب الذي اقترفته بحق القراء الذين ربما قد أثرت بهم ....» (نصوص ثانية، ع ٤، بولندة ١٩٩١). في ديوانها الثالث« نداء بيتي» (١٩٥٧) لم تتخلص الشاعرة نهائيا من حماسة الشعر الثوري والاشتراكي التي سادت مباشرة في شعر ما بعد الحرب، ولكنها تخلصت من «البنية الرتيبة» بحيث بدأت تظهر ملامح قلب الأدوار والاستفادة من المتناقضات في بنية القصيدة. أخذت الشاعرة تساوي ما بين الهزل والجد وترسم عالمها الشعري ضمن حركية دائمة: النهر متدفق والمجرى واحد.

في ديوانها الرابع «الملح» (١٩٦٢) أخذت الشاعرة تميل الى الاقتصاد في الصورة والعبارة والى ضغط الفكرة المحددة ببنية محددة شعريا. والثيمة الرئيسية التي حددت معالم الديوان هي: الطبيعة ازاء الثقافة والبيولوجيا ازاء الفن، موظفة السخرية الى أبعد حد في بنية القصيدة وفكرتها أيضا. كل قصيدة تحاول أن تكون كشفا شعريا لحالة تسعى الشاعرة لأن تصير نسيجا وحدها. قالت الشاعرة في ١٩٧٥: «أود أن تكون كل قصيدة من قصائدي أخرى». من الصعب تصنيف شعرها الى مراحل شعرية واخضاعه الى مساطر المدارس والاتجاهات الأدبية والشعرية التي سنها مؤرخو الأدب والنقاد قبل غيرهم، لقد تجاوزت شيمبورسكا فكرة «الأجيال» الشعرية المتعارف عليها، لأنها تطمح الى كتابة شعر حقيقي. في ديوانها «مئة سلوى» (١٩٦٧) ثمة تركيز على فكرة الحداثة والتاريخ والحب والموت، وتعاقب الأزمان مع إثارة قضية الأخلاق والتفاهم بين الناس من جديد. استطاعت الشاعرة أن تكشف عن المتناقضات في الطبيعة وحياة بني البشر وتوظفها الى أقصى حد بإدخال عنصري السخرية والمفاجأة وطزاجة طرح الاسئلة. فالشعر بأعتقادها لا يتوسل بالمشاعر القطيعية، لأن على الشعر الذي مبرر وجوده هو العيش مباشرة وبلا وسيط مع القارىء أن يظل وفيا لذاته. وتقول الشاعرة أيضا «أنا لا أمارس فلسفة كبيرة، وانما شعرا متواضعا فقط». لكن يبدو أن رجال العلم والفكر قد تركوا أثرا في نفسها أكثر من الشعراء أنفسهم، فلقد حركوا فيها عنصر الدهشة والتأمل، وأعطوها موضوعات ومسائل أكثر اثارة للفكر ودعوة لطرح الأسئلة. أنظر على سبيل المثال لا الحصر، قصائد مثل «هيكل السحلية»، «العدد الكبير»، «في نهر هيراقليط»، «توماس مان»، «أطلنتس» أو «حديث مع الحجر». اضافة الى قصائد أخرى تنهل من علم الآثار، وعلم الطبيعة والنبات والبيولوجيا. كل هذه القصائد

مجتمعة تشكل محاولات لسبر وحذر كنه الوجود. لأن من حق الشعر أن يطرح بحرية كاملة، تساؤلات وليس من واجبه أن يقدم اجابات وكما قال مؤرخ الأدب والناقد (يوري لوتمان) «فالثقافة هي عبارة عن ذاكرة انتقائية».

شيمبورسكا منذ قصيدتها «قردا بروغل» (عنوان لوحة لأشهر فنان هولندي من القرن السادس عشر) التي وردت في ديوانها الثالث «نداء بيتي» (١٩٥٧) حتى ديوانها الأخير «النهاية والبداية» (١٩٩٣) ثم عبر قصائدها الأجدد مثل «صمت النبات» و«الغيوم» حاولت أن تترك مسافة بينها وبين ما تكتبه، بينها وبين الأحداث. أما الشكل في شعرها فله وظيفتان هما: الشكل كحالة خلق والشكل كستار. وما تناقض القوانين والمبادىء سوى عبارة عن مواجهة ما بين طرفين هما «الحياة» من جهة و«عالم الخيال والخلق ـ عالم الأدب» من الجهة الأخرى.

لقد تجاوز شعر شيمبورسكا معوقات لغة التقعير والافتعال والعزلة، بالغا عالما شعريا يختلط فيه الفكر بالعاطفة بحيث يصعب الفصل بينهما. رغم البساطة الظاهرة في شعرها الا أنه من الصعب نقله الى لغة أخرى، لأن الشاعرة وهي تستخدم مثلا صيغة المبني للمجهول انما تريد أن يبقى هكذا ويشمل أيضا الحاضر !! ففي قصيدتها على سبيل المثال لا الحصر «قط في شقة فارغة» تقول: يموت ـ هذا ما لا يعمل بالقط/ إذ ما بوسع القط أن يفعل/ في شقة فارغة.. الى أن تقول: ثمة من كان هنا وكان / وبعدها اختفى / وباصرار غير موجود/. نلمس استغلال لعبة الزمن حتى بمعناه. النحوي لكي يعطي انطباعا مغايرا لم يعتد القارىء عمليا عليه. ينظر النقد الأدبي الى شيمبورسكا على أنها شاعرة مفكرة تعبر عن الناس بأسلوب يتسم بالسخرية في معاينة وتأمل الوضع البشري. انها شاعرة المتناقضات: على صعيد الحالة الانسانية والبنية الشعرية على السواء. الأفكار لديها تتناطح تتصارع وتتشابك، فلا تلتقي ولا تفترق. انها تبتعد عن الوعظية والحذلقة الشعرية. قصائدها صافية، ذكية مفاجئة، متماسكة فنيا وفكريا ويصعب حذف أو تجاهل أي كلمة أو سطر من قصائدها. على القارىء أن ينتبه الى مشاعر السخرية واستخدام المفارقات في شعر الشاعرة، لأنها قد تبدو للوهلة الأولى بسيطة أو عسيرة على الاستيعاب، أو أن الفكر قد غلب على المشاعر. تمتاز أشعارها عموما بمنحى فكري وأخلاقي يتسم بالتركيز ويرتكز على باعثين هما: الحالة الوجودية للانسان المعاصر، وموقف الفرد من التاريخ. ويبدو الانسان في أشعارها خاضعا لمشيئة قوانين بيولوجية ثابتة، ولضرورات تاريخية، ولذا فهو كائن أعزل، غير واضح ودقيق في آماله وطموحاته وتقديراته. ولهذا فهو يعرف ويعيش مرارة الانسلاب، وعدم الامتلاء محاطا بمشاعر التهديد وانعدام امكانية التفاهم التام. تقول في قصيدة «الرقم الكبير»: لا أموت كاملا ـ أسي مبكر/ هل أعيش بكاملي وهل هذا يكفي/ لم يكفني من قبل فكيف يكفيني الآن/. رغم هذه الحيرة الا أن شيمبورسكا أقرب الى الحياة ومباهجها منها الى مآسيها وظلاميتها. لذا فهي تنتمي بكاملها الى عالم الفن، الى عالم الكلمة الشعرية، رغم استفادتها اللامحدودة من عالم الفكر. ولدت شيمبورسكا قرب مدينة (بوزنان) الواقعة غرب بولندة، ثم انتقلت في الثامنة من عمرها للعيش نهائيا في مدينة (كراكوف) جنوب بولندة. في الفترة ما بين (١٩٤٥ ـ ١٩٤٨). درست أول الأمر في قسم اللغة والأدب البولندي ومن ثم تحولت الى فرع السوسيولوجيا الذي لم تكمله. عملت في الفترة (١٩٥٣ ـ ١٩٨١) في هيئة تحرير «الحياة الأدبية» (اسبوعية أدبية هامة كانت تصدر في كراكوف). نشرت فيها بانتظام مقالاتها الموجزة بعنوان «مطالعات اختيارية»، التي جمعتها فيما بعد ونشرتها في جزءين. عدا ذلك فشيمبورسكا انسانة متواضعة لا تحب الأضواء وتعيش وسط نخبة ضيقة من الزملاء والأصدقاء من الوسطين الشعري والفني وهي وحيدة، انها شاعرة مقلة في انتاجها الشعري. لقد جاء وصف الأكاديمية الملكية السويدية شعرها في محله حينما أعلنت أن شعر شيمبورسكا «يتسم بسخرية دقيقة تكشف عن القوانين البيولوجية والفعاليات التاريخية في مقاطع الواقع البشري». تقول شيمبورسكا في «العدد الكبير»: أختار رافضة، لأنه لا طريق آخر لي / سوى أن الذي أرفضه أكثر عددا/ أكثر كثافة، وإلحاحا مما مضى/ على حساب خسارات لا توصف ــ القصيدة والتحسر/.

هذه القصائد ثلة من مختارات انتقيناها وترجمناها مباشرة من اللغة البولندية الى العربية ستصدر قريبا.

أبتكر العالم

أبتكر العالم، الطبعة الثانية،
طبعة ثانية منقحة،
للبلهاء الضحك
للكئيبين البكاء،
للصلعاء المشط،
للكلاب الحذاء.

هو ذا فصل :
لغة الحيوان والنبات،
حيث لكل صنف
عندك قاموس مناسب
حتى عبارة صباح الخير البسيطة
المتبادلة مع السمكة
أنت، السمكة والجميع
في الحياة تعززكم.
هذا، المحسوس قديما،

فجأة في يقظة الكلمات
ارتجال الغابة!
هذه ملحمة البوم!
هذه خواطر القنفذ،
تؤلف حينما
نكون واثقين،
أنه لا شيء سوى نومه!
الوقت (الفصل الثاني)
له الحق بالتدخل
في كل شيء، سيئا كان أو خيرا،
لكن ـ هذا الذي يفتت الجبال،
يحرك المحيطات والذي
هو حاضر عند دورة النجوم،
لن تكون له أية سلطة
على عاشقين، لأنهما عاريان تماما،
لأنهما متعانقان تماما، بروح
وجلة مثل عصفور على الكتف.

الشيخوخة مجرد منقبة اخلاقية
مقارنة بحياة القاتل.
آه، اذن فالكل هم شباب!
المعاناة (الفصل الثالث)
الجسد لا يهينه
الموت،
حينما تنام، يجيء.

وستحلم
بأنه لا ضرورة لكي تتنفس
وأن الصمت بلا تنفس
موسيقى مقبولة،
وأنك صغير كشرارة
وتنطفيء في المدرج الموسيقى.

الموت فقط هكذا. كثير من الألم
كان عندك وأنت تمسك الوردة باليد
وكنت تحس بذعر أكبر
وأنت ترى، بأن البتلة قد سقطت على الأرض.

العالم هكذا فقط . فقط هكذا
تعيش. وتموت فقط الى هذا الحد.
وكل شيء آخر ـ هو مثل (باخ)
يعزف لحظة
على منشار.

البعض يحب الشعر

البعض ـ
يعني ليس الجميع.
حتى ليس أغلب الجميع لكن القلة.
دون أن نعد المدارس، حيث الالزام،
والشعراء أنفسهم،
ربما سيكون هؤلاء الاشخاص اثنين في الألف.

هم يحبون ـ
لكن الحساء مع المعكرون محبوب أيضا
محبوبة المجاملات واللون الأزرق
محبوب اللفاف القديم
محبوب البقاء عند ما هو ذاتي
محبوبة مداعبة الكلب.

يحبون الشعر ـ
لكن ما هذا الشعر.
قد أجيب على هذا السؤال
بأكثر من جواب قلق.
أما أنا فلا أعرف لا أعرف وأتمسك بذلك
كذراع للخلاص.

من ديوان «النهاية والبداية» بوزنان ١٩٩٣

في نهر هيراقليط (*)

في نهر هيراقليط
السمكة تصيد السمك،
السمكة تقطع السمكة بسمكة حادة،
السمكة تبني السمكة، السمكة تسكن في السمكة،
السمكة تهرب من السمكة المحاصرة.

في نهر هيراقليط
السمكة تحب السمكة،
عيناك - يقول - تلمعان مثل السمك في السماء،
أريد أن أبحر معك الى بحر مشترك،
يا حسناء القطيع(**)

في نهر هيراقليط
السمكة اختلقت سمكة الأسماك،
السمكة تركع أمام السمكة ، السمكة تغني
للسمكة،
ترجو السمكة بسباحة أخف.

في نهر هيراقليط
أنا السمكة الواحدة، أنا السمكة المستقلة،
(ولو من السمكة الشجرة ومن السمكة الحجر)
أكتب في اللحظات الخاصة أسماكا صغيرة
بحرشفة فضية للحظة هكذا،
بحيث يمكن للعتمة في ارتباك أن تومض.
النيزك سقط.
هذا ليس نيزكا.
البركان انفجر.
هذا ليس بركانا.
ثمة من نادى شيئا.
لا شيء لا أحد.
فوق هذه لا أكثر ولا أقل أطلنتس.

قردا بروغل (***)

هكذا يبدو حلمي الكبير في الثانوية:
يجلس عند النافذة قردان مربوطان بقيد،
خلف النافذة ترفرف السماء
ويستحم البحر.

أنجح في تاريخ الناس.
أتمتم وأخوض.

القرد يحدق بي، يصغي بسخرية،
الثاني كأنه ينعس -
وحينما بعد السؤال يطبق الصمت.
يجيبني
برنين خفيض للقيد.

فرح الكتابة

الى أين يعدو الأيل المكتوب عبر الغابة المكتوبة؟
أمن الماء المكتوب ينهل،
حيث الخطم كنسخة الكربون ينعكس؟
لماذا يرفع الرأس ، أيسمع شيئا؟
متكئا على أربعة قوائم من الحقيقة مستعارة
يسحج من تحت أصابعي الأذن،
السكون - هذه العبارة أيضا تخف فوق الورقة
وتلم
الغصون بكلمة «الغابة».

فوق الورقة البيضاء تكمن للانقضاض
الأحرف التي يمكنها أن تنتظم خطأ،
الجمل المحاصرة،
التي لا مفر أمامها.

ثمة في قطرة الحبر خزين هائل
لصيادين بغمزة عين،
جاهزين للانزلاق أسفل عبر القلم المنحدر،
يحيطون بالأيل ، يصوبون النار،

ينسون بأن الحياة ليست هنا.
قوانين أخرى ، سواد على بياض، تسود هنا.
طرفة عين ستستمر طويلا هكذا، كما أريد،
تسمح أن تنقسم الى أبديات صغيرة
مليئة برصاصات موقوفة في الطيران.
أبدا، إن أمرت، هنا لن يحدث شيء.
بدون ارادتي لا تسقط حتى ورقة
لا نصل ينثني تحت نقطة الحافر.

يوجد إذن هكذا عالم،

أتحكم بمصيره مستقلا؟
زمن أربطه بقيود العلامات؟
وجود بأمرتي متواصل؟

فرح الكتابة.
إمكانية ترسيخ.
انتقام يد فانية.

مئة سلوى

كان يرغب بالسعادة،
كان يرغب بالحقيقة،
كان يرغب بالخلود،
أنظروه!
لم يكد يميز الحلم من اليقظة،
لم يكد يتوهم بأنه هو،
لم يكد ينحت اليد أصلا من الزعنفة،
وحجر القدح والصاروخ،
هو سهل على الاغراق في ملعقة المحيط،
حتى أنه مضحك قليلا، كيما يضحك الفراغ،
يرى فقط بعينيه،
يسمع فقط بأذنيه،
الرقم القياسي لكلامه هو صيغة الشرط،
يلوم العقل بالعقل،
باختصار : تقريبا لا أحد
لكنما الحرية في رأسه المعرفة الكلية والوجود
خارج اللحم غير العاقل،
انظروه !

اذ ربما هو موجود،
حقا حدث
تحت نجمة من نجوم الريف
بشكل ما هو حي وبالأحرى حيوي.
قياسا الى مسخ البلور الخسيس ـ
دهش للغاية.
قياسا الى الطفولة ضمن ضرورات القطيع ـ
ليس سيئا هو مفرد،

انظروه!
فقط هكذا، هكذا ولو للحظة،
على الأقل عبر اغماضة مجرة صغيرة!
فليتضح في النهاية،
من سيكون، طالما هو كائن.
فهو ـ متحمس .
متحمس ، ينبغي الاعتراف ، جدا.
بهذه الحلقة في الأنف، بهذا الرداء الفضفاض، بهذه البلوزة.
مئة سلوى مع ذلك.
بائس.
انسان حقيقي.

النهاية والبداية

بعد كل حرب
ثمة من عليه أن ينظف،
مثل هذا النظام
لا يتم وحده.

ثمة من يجب أن يدفع الحطام
الى حوافي الطرقات
لكي تمر
العربات الملأى بالجثث.
ثمة من يجب أن يغوص في الوحل والرماد،
في عتلات الأسرة،
في شظايا الزجاج.
والخرق المدماة.

ثمة من يجب أن يجر العارضة
لإسناد الحائط،
من يضع الزجاج في النافذة
ويركب الباب على المفاصل.

هذا ليس تصواريا
ويحتاج الى سنوات.
الكاميرات كلها ذهبت
الى حرب أخرى.

يجب اعادة الجسور
والمحطات من جديد
ستصير مزقا
أذرع الوصل.

ثمة من لا يزال يستذكر ما كان
وبيده المكنسة
ثمة من يصغي
موافقا برأسه غير المقطوع
لكن قريبا منهم
يشرع بالتحرك أولئك
الذين سيضجرهم مثل ذلك.

ثمة من أحيانا
يستخرج من تحت الأجمات
البراهين التي علاها الصدأ
وينقلها الى محرقة النفايات.

أولئك الذين رأوا
أسباب ما حدث،
عليهم أن يتركوا المكان لمن
يعرفون قليلا،
لمن يعرفون أقل من القليل
وفي النهاية لما يساوي لا شيء.
في العشب الذي علا
الأسباب والنتائج
ثمة من عليه أن يستلقي
بسنبلة بين الأسنان
ويتطلع الى الغيوم

من ديوان «النهاية والبداية» بوزنان ١٩٩٣

محطة القطار

كان عدم وصولي الى مدينة نون.
قد تم بالموعد المحدد.

لقد أعلمت برسالة
لم تبعث.

لحقت بأن لا تجيء
في الوقت المناسب.
دخل القطار الرصيف الثالث.
نزل ناس كثيرون.
تحرك القطار ناحية الخروج
لم أكن موجودة.

بضع نساء عوضن عني
بسرعة
في تلك الزحمة.
اقترب من واحدة
شخص لا أعرفه
لكنها قد عرفته
فورا.
تبادل كلاهما قبلة
غير قبلتنا
وفي ذلك الحين
ضاعت الحقيبة لا حقيبتي
لا حقيبتي.

محطة القطار في مدينة نون
قد نجحت في امتحان
الوجود الموضوعي
كل شيء كان في مكانه
التفاصيل قد تحركت
في طرقها المعهودة.
حتى أن اللقاء المعهود
قد تم

خارج مدى
حضورنا
في جنة الاحتمالات
المفقودة.

في مكان آخر
في مكان آخر.

كيف ترن هذه الكلمات.

١٩٦٦ عن المختارات الشعرية للشاعرة، وارسو ١٩٧٣.

أوبرا هزلية

أولا سيزول حبنا،
بعدها مئة عام ومئتان،
بعدها سنكون مرة أخرى معا:
البهلولةوالبهلول
محبوبا الجمهور،
يمثلاننا في المسرح.

مهزلة صغيرة ببعض المقاطع الشعرية
قليلا من الرقص، كثيرا من الضحك،
صورة أخلاقية دقيقة
وتصفيق.

ستكون مضحكا للغاية،
فوق هذه الخشبة بهذا الحسد،
بهذه الربطة.
رأسي منكص،
قلبي وتاجي،
القلب الغبي المشقق
والتاج المتداعي.

سنلتقي،
سنفترق، ضحك في الصالة،
سبعة أنهر، سبع قمم
فيما بينهما ابتكراها،
كما لو كان ينقصنا
الهزائم والمعاناة الحقة
- ننقض على بعضنا بالكلمات.

بعدها ننحني
وسيكون هذا نهاية المهزلة.
سيمضي المتفرجون للنوم
ضاحكين حد البكاء.

هم سيعيشون هانئين،
هم سيروضون الحب،
سيأكل من أيديهم النمر.
ونحن غير محددين دائما
ونحن بالقبعات وأجراسها،
بوحشية لرنينها
مصغيان.

توقع

أنا حبة مسكنة،
أعمل في البيت،
لي تأثير في الدائرة،
أقعد للامتحانات،
أقف وقت المحاكمة،
أجمع بتؤدة الأباريق المهشمة-
ذقني فقط،
ذوبني تحت لسانك،
ابلعني فقط،
واشرب بعد ذلك الماء.

أنا أدري ما أعمل بالمصيبة،
كيف أحتمل خبرا سيئا،
أخفف الظلم،
أكشف غياب الاله،
أختار قبعة العزاء لوجهي،
فماذا تنتظر؟
ثق بالرحمة الكيمياوية.

من قال
أنت مازلت شابا (ة)،
لابد أن تعيش (شي) بطريقة ما،
من قال،
إن على الحياة أن تعاش بجرأة؟
أعطني سقوطك.-
سأكسوه بالنوم لك،
ستكون (ين) ممتنا(ة) لي

على أرجل السقوط الأربعة.

يعني نفسك،
لن تجد مشتريا آخر
ليس هناك شيطان آخر.

عن المختارات الشعرية للشاعرة، وارسو ١٩٧٣

قط في شقة فارغة

أن يموت ـ هذا ما لا يعمل بالقط.
إذ ما بوسع القط أن يفعل
في شقة فارغة.
أن يتسلق الجدران.
أن يتمسح بالأثاث
ظاهريا لا شيء هنا غير،
ولكنه قد تغير.
ظاهريا لم يحرك
ولكنه قد حرك.
وفي المساءات لم يعد المصباح ينير.
تسمع الخطى على السلالم،
ولكنها ليست الخطى.
اليد التي تضع السمكة على الطبق،
أيضا ليست تلك التي وضعت.

ثمة شيء هنا لا يبدأ
في وقته المعتاد.
ثمة شيء هنا لا يحدث
كما ينبغي.
ثمة من كان هناك وكان،
وبعدها فجأة اختفى
وبإصرار غير موجود.

فحصت كل الخزانات
مرورا بالرفوف
انحشر تحت السجادة وتؤكد.
حتى كسر الممنوع
وبعثر الورق.

ماذا يمكن أن يفعل أكثر من هذا.
أن ينام وينتظر.

فليحاول هو أن يعود،
فليحاول أن يظهر.
هو سيعرف،
أن هذا لا يجوز مع القط.
سيذهب باتجاهه
كما لم يرد ذلك أبدا،
ببطء،
على أطراف ممتعضة جدا.
لا قفزات لا زقو أول الأمر.

حديث مع الحجر

أدق على باب الحجر.
ـ هذي أنا، دخّلني،
أريد أن ألج في داخلك،
أتطلع من كل الجهات،
وامتلىء كالشهيق بك.

ـ إمش ـ يقول الحجر ـ
أنا محكم الغلق.
حتى وإن كنت محطما
سأكون مغلقا تماما.
حتى وإن كنت ملقى على الرمل.
لا أدخل أحدا.
أدق على باب الحجر .
ـ هذي أنا دخّلني.
جئت لمجرد الفضول.
حيث الحياة هي الفرصة الوحيدة.
أنوي المرور بقصرك،
بعدها أزور الورقة وقطرة الماء.
وقتي ضيق ضيق
وكوني فانية لابد أن يثيرك.
ـ أنا من حجر ـ يقول الحجر ـ
ولابد لي، بالضرورة، التحلي بالجد،

إنصرفي من هنا.
ليس لي عضلات الضحك.

أدق على باب الحجر
ـ هذي أنا ، دخّلني
سمعت، أن فيك صالات كبيرة فارغة،
غير مرئية، جميلة بلا جدوى،
صماء، ولا وقع فيها لخطو،
أعترف ، أنك لا تعرف عن ذلك الكثير.

ـ صالات كبيرة وفارغة ـ يقول الحجر ـ
ولكن ليس فيها من مكان.
جميلة، ربما ، ولكنها خارج ذوق
حواسك الفقيرة.
يمكنك التعرف عليّ، لكن لن تكشفيني أبدا.
أواجهك بكامل السطح،
غير أنني أستلقي بكامل داخلي دبرة

أدق على باب الحجر.
ـ هذي أنا، دخّلني.
لا أبحث فيك عن مأوى أبدي.
لست غير سعيدة.
كما ولست شريدة.
فعالمي يستحق العودة.
وكشاهد على أنني كنت حاضرة حقا،
أدخل وأخرج بيدين فارغتين.
لن أقدم غير الكلمات،
التي لا أحد يثق فيها.

ـ لن تدخلي ـ يقول الحجر ـ
ينقصك حس المشاركة.
لا حس يعوضك عن حس الفعل.
حتى البصر الثاقب اللامحدود
لانفع له بدون حس المشاركة.
لن تدخلي ، أنت تملكين نية ذلك الوعي تقريبا،
تقريبا علاقته ، والمخيلة.
أدق على باب الحجر.
ـ هذي أنا ، دخّلني
لا يمكنني الانتظار ألفي قرن
كي أدخل تحت سقفك.
ـ اذا لم تصدقيني ـ يقول الحجر.
إذهبي للورقة، ستقول نفس ما قلت.
لقطرة الماء ، ستقول ما قالت الورقة.
وأخيرا إسألي شعرة رأسك.
الضحك يوسعني ، الضحك، الضحك الهائل،
الذي لا أعرف به أن أضحك.
أدق على باب الحجر.
ـ هذي أنا ، دخّلني.
ـ لا باب ـ يقول الحجر.

عن المختارات الشعرية للشاعرة ، وارسو ١٩٧٣

رسائل الموتى

نقرأ رسائل الموتى كآلهة عاجزين،
لكن مع ذلك آلهة لأننا نعرف التواريخ اللاحقة.
نعرف أي النقود لم تسلم
وممن بسرعة تزوجت الأرامل.
مساكين الموتى ، عمي الموتى،
مضللون ، لا معصومين ، محتاطون بلا روية.
نرى التقاطيع والاشارات المعمولة خلف ظهورهم.
نتصيد بالأذن حفيف الوصايا التالفة
يجلسون أمامنا مضحكين كأنما أمام أرغفة مع الزبدة،
أو ينغمسون في مطاردة القبعات الطائرة من الرؤوس.
ذوقهم الرديء ، نابليون ، البخار والكهربة،
معالجتهم القاتلة للأمراض القابلة للشفاء،
سفر الرؤيا الساذج طبقا للقديس يوحنا،
الجنة الزائفة على الأرض طبقا الى يوحنا يعقوب...
نراقب بصمت بيادقهم على رقعة الشطرنج.
الى حد أنها محركة ثلاثة مربعات أبعد.
كل شيء تنبأوا به ، حدث بشكل آخر،
أو مغايرا قليلا، يعني أيضا تماما بشكل آخر.
متعصبون بثقة يتفرسون بأعيننا،
لأنه تبين لهم من الفاتورة ، أنهم يرون فيها الكمال.

الهوامش

* المقصود هنا بالقطيع هو قطيع السمك.
** هيراقليط (٥٤٠ ـ ٤٨٠ ق.م) فيلسوف يوناني يعتبر أب الديالكتيك وأن الكون قائم على المتناقضات وأن صفة الواقع هو التغير «كل شيء يجري».
*** بروغل Brueghel (١٥٢٨ ـ ١٥٦٩) أشهر رسام هولندي في القرن السادس عشر، وهنا اشارة الى احدى لوحاته.

* * *

الواقعية القذرة..........

ريتشارد فورد نموذجا

كامل يوسف حسين *

• الذين قرأوا ، بحب وتعاطف، المقدمة التي مهدنا بها لترجمتنا لرواية «حياة وحشية» للكاتب الأمريكي ريتشارد فورد، وطالعوا هذه الرواية واستشعروا ، بهذه الدرجة أو تلك من الوضوح، أنهم أمام شيء مختلف، ومغاير وله ما بعده، لم يخنهم حدسهم ، فهذا العمل أول كتاب من مؤلفات تيار الواقعية القذرة في الأدب الأمريكي يمثل بين يدي القارىء العربي بلغته.

ومنذ أطل هذا الكتاب للنور في طبعته البيروتية، تتابعت الأسئلة التي وجهت لي عن تيار الواقعية القذرة، وعن أفقه الابداعي، والمساهمين في انجازاته ، والوضعية الراهنة لأعماله، والمسيرة المستقبلية المتوقعة له ، ومدى ابتعاده أو اقترابه مما يسمى بالتيار الرئيسي لحركة الابداع الأدبي الأمريكي ،وغير ذلك كثير.

وقد تفهمت حقا العالم الخلفي الذي نبعت منه هذه الأسئلة والسر في تواترها والحاحها واستمرارها بهذا الشكل، فتيار الواقعية القذرة على نحو ما تناهى للكثير من القراء العرب،ما كان يمكن الا أن يوحي بالجدة والصدمة معا.

ولا حصر لعدد المرات التي بادرت فيها الى القول إنني أتفهم الشعور الذي ساور الكثيرين بالصدمة حيال هذه الاطلالة الفريدة من نوعها لتيار الواقعية القذرة في إطار المكتبة العربية. ذلك أن «حياة وحشية» شأن معظم أعمال الواقعية القذرة تستشرف أفقا غير مألوف في الكتابات الماثلة بين أيدينا وتمضي الى هذا الأفق بشكل باتر وعلى نحو غير معهود وبأدوات لا يمكن إلا أن تثير الشعور بالصدمة حقا. أما الشعور بالجدة فلا أحسب أني أوافق عليه تماما.

لماذا ؟

في المقام الأول لأن الواقعية القذرة ليست صرعة، ولا هي «موضة» ولا هي وليدة الأمس، وإنما يمكنك القول بأن حشدا من الكتاب الأمريكيين يحفرون هويتها بإصرار ، وكأنما في قلب الصخر، منذ ربع قرن من الزمان على الأقل.

وحتى بالنسبة للقارىء العربي فالواقعية القذرة ليست جديدة تمام الجدة ، فالقراء الذين يتابعون الصحف العربية التي تصدر خارج العالم العربي لا شك في أنهم قد لاحظوا أن بعض الصفحات والملفات الثقافية في عدد من هذه الصحف ـ وهي جديرة بالاهتمام والمتابعة حقا ـ قد ألقت الضوء على هذا التيار، عبر الاشارة الى بعض انجازاته وعدد من مبدعيه ثم هي بين الحين والآخر تقدم بعض النصوص القصيرة لهؤلاء المبدعين.

ما المشكلة إذن؟

المشكلة ، في اعتقادي، نبعت من الاطار الذي صيغ فيه، اصطلاح الواقعية القذرة نفسه، حيث أطل هذا الاصطلاح على يد بيل بوفورد، رئيس التحرير السابق لمجلة «جرانتا» في مقدمته الشهيرة للعدد الثامن من هذه المجلة والتي قام فيها وعبر أقل من صفحتين بتعريف القارىء بالاصطلاح وبالتيار وبالكتاب المندرجين في إطاره قبل أن يقدم أعمال جانب من هؤلاء الكتاب، ثم عاد في العدد الثاني عشر من المجلة ليقدم أعمال عدد آخر من مبدعي هذه التيار دون إضافة كلمة واحدة في معرض التعريف بعالمهم الابداعي وإلقاء الضوء على ما يميزهم عن غيرهم من الكتاب الأمريكيين.

وما كان يمكن لهذه المشكلة إلا أن تزداد عمقا وصعوبة مع مرور السنين دون أن يقرر للتيار والاصطلاح معا أي تأصيل نقدي حقيقي، بل حدث العكس تماما، حدث نوع من محاولة التنصل من الانتماء الى هذا التيار وايجاد صلات تربط بعض مبدعيه بتقاليد أدبية أمريكية أقدم عهدا.

★ كاتب ومترجم من مصر.

ومن الواضح أن ما سيجده القارىء عبر هذه الصفحات ليس محاولة لاستدراك هذا القصور أو حتى اقترابا من مساهمة في مثل هذه المحاولة، كما أنه ليس تكرارا لما أوردناه في مقدمة «حياة وحشية» من إضاءات حول هذا التيار.

ما الذي نجد أنفسنا حياله هنا إذن؟

لا يعدو ما أحاول تقديمه للقارىء هنا أن يكون تناولا موجزا لثلاثة أبعاد، هي على التوالي: إضاءة لعالم الواقعية القذرة من خلال عشر ملاحظات لنا على ما أنجزه هذا التيار وما أضافه الى الأدب الأمريكي حتى الآن، وتناول للمسيرة الابداعية لريتشارد فورد باعتباره أحد أبرز مبدعي هذا التيار، وقراءة في رواية «العاشق» لفورد باعتبارها من أجمل أعماله وأكثرها تجسيدا لطموحات الواقعية القذرة، وأيضا لأننا نأمل أن ندفع نصها المترجم الكامل الى القارىء العربي عما قريب كإضافة أخرى الى جهود التعريف بهذا التيار.

فلنبدأ، إذن بمتابعة كل بعد من هذه الأبعاد الثلاثة على حدة، مع التزام الحرص على ألا نثقل على القارىء باستفاضة في الطرح، ليس هنا الموضع المناسب تماما لها.

وإذا بدأنا بالبعد الأول المتعلق باضاءة عالم الواقعية القذرة، لوجدنا أن علينا أن نبدأ البداية، كما يقولون، من محاولة فهم ما الذي تعنيه الواقعية القذرة، فلندع هذه الملاحظات العشر تقود خطانا عبر هذا البعد:

١ - مأساة الواقعية القذرة، أو بالأحرى مأساتنا معها، أنها قدمت لنا من خلال التعريف بالسلب بأكثر مما قدمت عبر التعريف بالايجاب، فقد حرص بيلي بوفورد على أن يوضح ما ليست عليه، وأشار الى أنها مفارقة للواقعية الأمريكية في تقاليدها المعروفة، وهي مفارقة لكل ما يكتب في بريطانيا، إنها ليست بطولية ولا شامخة، وهي بعيدة عن الطموحات الملحمية عند كتاب مثل نورمان ميللر وسول بيلو، وهي أيضا ليست تجريبية بصورة واعية مثل الكثير من كتابات الستينات والسبعينات، وهي ليست فنا للقص مكرسا لصياغة الطرح التاريخي الكبير.

ما هي الواقعية القذرة إذن؟

الاجابة ليست لنا، إنما هي أيضا لبوفورد، حيث يقول في الموضع الوحيد من افتتاحيته الشهيرة الذي يحاول فيها تحديد مضمون هذا الاصطلاح، من حيث مقوماته الذاتية، وليس من حيث التحديد بالسلب، «إنها فن للقص على نطاق مختلف، مكرس للتفاصيل المحلية، العناصر العاطفية للقلب، القلاقل الصغيرة في اللغة والايماء، ومن المناسب تماما أن الشكل الأولى لفن القص هذا يتمثل في القصة القصيرة، وأنه على نحو ملموس تماما جزء من حركة إحياء القصة القصيرة الأمريكية، ولكن هذه القصص هي قصص غريبة، بعيدة عن التجميل، لا أثاث فيها، إنها تراجيديات تدور في أماكن رخيصة الايجار حول أناس يشاهدون التليفزيون نهارا، ويقرأون الروايات الرومانسية الرخيصة، ويستمعون الى الموسيقى الريفية وموسيقى القرب، إنهم نادلات في مقاه على جوانب الطرق، وموظفو تحصيل في محال السوبرماركت، وعمال بناء، وسكرتيرات، ورعاة بقر لا يجدون عملا، يلعبون البنجو، ويلتهمون شطائر التشيزبرجر، ويصطادون الغزلان، وينزلون في فنادق رخيصة، ويشربون الكثير ويتعرضون للمتاعب، غالبا لسرقة سيارة أو تهشيم واجهة عرض، أو سرقة حافظة نقود. إنهم من كنتاكي، أو الاباما، أو أوريجون، ولكن بالأساس يمكن أن يكونوا من أي مكان، إنهم ضائعون في عالم حافل بالغذاء الذي يلحق الضرر بمن يتناوله، وبالتفاصيل القاهرة المنتمية للنزعة الاستهلاكية الحديثة».

ليكن. ولكن عبر أي لغة تتناهى إلينا تفاصيل عالم الواقعية القذرة؟ الاجابة، مرة أخرى ليست لنا، وإنما هي لبوفورد، حيث يوضح إنه: «كثيرون، مثل ريتشارد فورد، أو ريموند كارفر، أو فردريك بارثلمي، يكتبون بلغة شديدة الصراحة، لا تعكس شعورا بالدهشة ثم الوصول بها الى أبسط الأساليب، فالجمل مجردة من الزخرفة، وتحكم سيطرتها التامة على الموضوعات والأحداث البسيطة، التي تطلب منا أن نكن شهودا عليها. أما ما يبدو أنه يتحدث أكثر من غيره فهو ما لا يقال، ضروب الصمت، ألوان الحذف، صنوف الإلغاء».

٢ - إذا استقر ما تقدم فلا شك أن سؤالا بديهيا سيبادر بطرح نفسه: من هم الواقعيون القذرون وما الذي يجمع بينهم فيجعل إبداعهم يشكل تيارا مستقلا من تيارات الأدب الأمريكي؟

مرة أخرى سنلمح هنا جانبا من سوء حظ هذا الاصطلاح، فبيلي بوفورد في إطلاقه له في سماء الاهتمام الأدبي والنقدي لم يحدد على وجه الدقة ما الذي يربط بين كتاب هذا التيار، واكتفى بإيراد قائمة حصرية لهم، وهم: ريموند كارفر، ريتشارد فورد، جين آن فيليبس، إليزابيث تالينت، فريدريك بارثلمي، بوبي آن ماسون، توبياس وولف، ماري ربيون، آن بيتي، ريتشارد بيتس، جين تومسون، ستيفن ديكسون، لويز إريدريك، ريتشارد روسو، إيلين جيلكريست، روبرت أولمستيد، جوي وليامز.

غير أن المزيد من التأمل يتيح لنا اكتشاف العرى والصلات التي تربط هذا التيار وتضم روافده وينابيعه معا، وما إلقاء الضوء على هذه العرى والصلات الا جوهر ما نحاوله عبر هذه الصفحات.

٣ - منذ البداية لم يندفع تيار الواقعية القذرة في صورة تيار متكامل ولا حتى جهود تندفع من منابع واحدة، وإنما انطلق في شكل سلاسل متتابعة من الكتابات الغاضبة، التي تتخذ من القصة القصيرة أساسا شكلا للابداع، وإن لم يحل

ذلك دون الامتداد الى الرواية ، بل والشعر، والتي تعبر عن الاحتجاج على الخيبات الكبيرة وانكسار الأحلام وتآكل الايديولوجيات، وسيطرة ليل طويل من اللامعنى واللاجدوى والسقوط الانساني في نزعة استهلاكية تستمرىء ذاتها، ولا تضر إلا بنفسها .

٤ – في ضوء هذا، بالضبط ، كان من الطبيعي لكتابات الواقعية القذرة أن تتأمل الانسان والمكان من حوله والانتقاء المطلق لهوية هذا المكان في صورة الرحيل الدائم، ومن هنا فإن الطريق وقصص التشرد والمقاهي والحانات والنزل على جانبي طرق تمتد من اللامكان الى اللاموضع ، ولا تفضي الى شيء ، أو هدف ، أو مكان أو غاية تلعب دورا ليس بالهين في كل كتابات الواقعية القذرة.

٥ – هناك أمر لابد أن يلفت نظرنا بشدة، فهذه الأماكن والشخوص والطرق هي أمريكية تماما، ولكنها أيضا غير مميزة الملامح ، وبلا هوية، وبلا طابع محدد. وكأنها تستحضر تلك البوتقة الأمريكية الهائلة ، التي تمتزج فيها الألوان والأخلاط والأمزجة والاتجاهات والرؤى، ولكن ما الذي يخرج من هذا كله؟ إنه مسخ شائه، عملاق ، يفرض قبحه على كل شيء في الكون، وبصفة خاصة على كل ما هو جميل ومتميز وحضاري، وشديد الخصوصية . ترى هل من قبيل الصدفة أن شركة والت ديزني العالمية قد اختارت وادي المارن على بعد كيلومترات قليلة من باريس لتقيم هناك حديقتها المعروفة باسم «اليوروديزني» والتي تقدم النقيض الفج والبشع ـ الصارخ لكل ما هو راق وإنساني وأصيل في الثقافة الفرنسية؟

٦ – خلافا لما حاول بعض النقاد الترويج له فإنه لا يمكن القول بحال إن تيار الواقعية القذرة قد استنفد أغراضه وضرب عميقا في أرض كل ينابيعه، فعلى الرغم من مرور عقد ونصف العقد منذ صياغة الاصطلاح نفسه، إلا أن الحركة التي يختزلها تندفع بقوة واقتدار، وعلى الرغم من فقدها رصيدا حقيقيا برحيل ريموند كارفر عن عالمنا في العام ١٩٨٨ متأثرا باصابته بسرطان الرئة، إلا أن دما جديدا يتدفق في عروق الحركة مع انضمام كتاب شبان الى تقاليدها في الكتابة، ومع إضافة نجومها للمزيد من الأعمال الى رصيدها ورصيدهم الابداعي.

٧ – من الصعب التنبؤ بإمكان استيعاب أعمال الواقعية القذرة في إطار ما يعرف بالتيار الرئيسي للأدب الأمريكي. ومن المحقق أنه ليس من قبيل الصدفة أن إبداعات كتاب الواقعية القذرة تنشر أساسا في انجلترا وفي دور نشر صغيرة في الولايات المتحدة، وحتى في الحالات الاستثنائية، مثل حالة ريتشارد فورد نفسه، فإن كبرى دور النشر الأمريكية، عندما تطرح حالة من حالات الاستثناء الذي يؤكد القاعدة وتنشر عملا لأحد مؤلفي هذا التيار، فإنها لا تستخدم اصطلاح الواقعية القذرة، ولا تشير إليه من قريب أو بعيد في المقدمة، أو تعريف الناشر بالكتاب أو في الاعلانات عنه، بل وقد تحاول أن تتدخل لدى كبرى المطبوعات المتخصصة في عروض الكتب للحيلولة دون تناول العمل من هذا المنظور. ومع ذلك فإن كتاب هذا التيار يملكون مصدر قوة هائلة، يتمثل في صلتهم الوثيقة منذ انطلاق تيارهم ، بعدد من عباقرة السينما غير التقليديين. ومن المؤكد أنه ليس من قبيل الصدفة أن المخرج روبرت التمان قد استلهم روح فيلمه ذائع الصيت «مختصرات» من عشر قصص من أجمل أعمال كارفر، كما أقبل الجمهور على رواية وولف «حياة هذا الفتى» الى حد التخاطف بعد قيام روبرت دي نيرو بتحويلها الى فيلم ناجح.

٨ – تتعرض الواقعية القذرة لخطر حقيقي، وداهم ، ولا يمكن التقليل من شأنه بحال، هو خطر الانحصار داخل عالمها بمعناه الضيق، والعكوف داخل هذا العالم على تقليد الذات،وهو الخطر نفسه الذي قضى على الواقعية الأمريكية في تقاليدها الأقدم عهدا، ودفع كاتبا في شموخ قامة إرنست هيمنجواي الى الانتحار. وتجاوز هذا الخطر يتوقف على مدى قدرة كتاب الحركة على المزيد من الحفر في ينابيع الابداع، وربما كان الوعي بهذا هو وحده الذي يفسر الحرص الاستحواذي من جانب ريتشارد فورد على أن يقدم في كل عمل جديد عالما جديدا ومختلفا وأفقا مغايرا لما قدمه في عمله السابق مباشرة.

٩ – لا يتردد كتاب ما يعرف بالتيار «السوريالي المستنقعي» وهو أحدث تيارات الأدب الأمريكي ، وفي مقدمتهم مارك ريتشارد، ودونالد أنتريم، في القول بأن أعمالهم ستبلغ من التألق حد وضع تيار الواقعية القذرة في هامش الظلال المنسية، ومع إنني يخيل اليّ أن هذا الطرح يبدو أقرب الى التفكير بالتمني منه الى أي شيء آخر، إلا أنني أعتقد أن هذا التيار جدير بأن نلقي عليه ولو نظرة فضولية تستشرف الكيفية التي حول بها كتاب هذا التيار مستنقعات الساحل الشرقي الأمريكي الى ساحة للابداع الحقيقي.

١٠ – على امتداد النصوص التي طالعتها لكتاب الواقعية القذرة ، وهي ليست بالقليلة، ساورني شعور مدهش بأن هناك جسورا لا حصر لها تمتد بين أدبهم وبين ما يكتبه كثيرون من الكتاب في عالمنا الثالث، إن لم يكن في التفاصيل وفي جزئيات النسيج الحياتي، فعلى الأقل في الأجواء وفي الهموم ترى هل يرجع ذلك الى أن الوجع في عالمنا العربي ليس بعيدا تماما عن نظيره في أمريكا الأخرى، التي لا تظهر لنا في الأفلام ولا المسلسلات ولا المجلات ذات الورق اللامع والألوان البراقة، أمريكا الصدق: الريف الميت والضواحي الخالية من الروح والطرق المفتوحة الى العدم؟

هذه النقطة على وجه التحديد، ستنقلني الى البعد الثاني من الأبعاد الثلاثة التي تتناولها هذه الصفحات وهو البعد المتعلق

بالمسيرة الابداعيـة للروائي ريتشارد فورد، باعتبـاره من أبرز من تلمح في أدبهم هذه الجسور التي أشرت إليها لتوي.

ولكن قبل أن نرصد محطـات المسيرة الابداعية التي قطعها فورد، أليس من حق القارىء علينـا أن نرد على سؤال من المؤكد أنه سيقفز الى ذهنه على الفور ، لماذا فورد على وجه التحديد؟

الأسباب عديـدة، ربما في مقدمتها أن تيار الـواقعية القذرة كان يتصدى لقيادته ريموند كارفر وريتشارد فورد، فلما غيب الرحيل عن عالمنا الفـاني أولهما، كان من الطبيعي أن ينصب كل الضوء على الثاني.

وربما كان هناك أيضا الثراء المدهش لعالم فورد الابداعي، وقدرته المذهلة على التجدد وعلى طرق آفاق جديدة ، حتى ليذهب البعـض الى القول بـأن خير دليـل يمضي بنـا تحت آفاق العـالم الرحب للواقعية القذرة هو فورد.

وربما كذلك لأن فورد يثير جـدلا محتدما بين النقاد يتراوح بين فتح النار على ابداعه وبين الاشادة المطلقة بهذا الابداع.

ربما هناك أيضـا أن فورد من كتاب الواقعية القذرة القلائل الذيـن أفلحوا في الخروج من ليـل التعتيم والتجاهـل والتهميش الذي طال فرضه في المؤسسـة الأدبية الأمريكية التقليدية على هذا التيار. وأعترف للقارىء بأنني شعرت بالذهول ، عندما فوجئت بأن أحدث روايـات فورد «عيد الاستقلال» صـادرة عن الناشر الأمريكي العتيد الفريد نوف ، لا غيره.

ولكن قبل بدء الانتقال بين محطـات فورد الابداعية، يتعين علينا أن نلقـي نظرة على مسألـة على جانب كبير مـن الأهمية في فهم عالم فورد الابداعي.

لقد سبق للناقد الأمريكـي جيف جايلز أن أشار الى أنه : «في كل مرة ينتهي فورد من انجـاز كتاب جديد يتساءل عما إذا كان سيقدر له أن يؤلف كتابا آخر».

والعلاقة الدقيقـة التي تربط فورد بكل كتاب جـديد يقدمه للقارىء هـي من الموضوعات التـي تحظى باهتمام يكـاد يكون استحواذيا لدى فورد نفسه، وهو في هذا الصدد يبادر الى القول في حوار قصير مع جايلز نشرته مجلة « نيوزويك» عقب صدور روايته «عيد الاستقـلال» حول هذا الموضـوع : «إننـي أحاول أن أخترع المهنة بأسرهـا من جديد، فـلابد من أن يكون هنـاك دافع قوي لكـي يؤلـف شخص مـا كتابـا. وعندمـا يسألنـي الكتاب الشبان عن الكتابة، فإنني أقول: «عـاملوها كالزواج، ولا تقدموا عليها إلا إذا لم تفلحوا في إقناع أنفسكم بالعدول عنها».

ومسألـة إضافـة كتاب جديـد الى الرصيـد المنجز بـالفعل تستمد حساسيتها عند فورد مـن حرصه على الكمال، من رغبته في أن يكون مـا يقدمـه إضافة جـديدة وإبـداعا مختلفـا ، وليس إعادة تأليف للكتاب نفسه بطريقة أخرى، أو استمرارا في الكتابة من جانب مؤلف كان ينبغي أن يقلع عنها منذ وقت طويل.

من هنا ، بالضبـط ، سيأتي قوله لأنطوني كويـن في مقابلة مطـولة نشرتها مجلـة «إسكـواير» في طبعتهـا البريطـانية بعـد صدور روايـة «عيد الاستقـلال» بوقـت قصير : «في نهاية كـل كتاب أقـوم بإغلاق آلية الكتـابة تماما ، أو شيء من هـذا القبيل، وأعود الى الصفر، وعندما انتهى من كتابة رواية قصيرة وأتوقع أن يكون ذلك في وقت ما خلال نصف العام المقبل، فإنني سـأكف عـن الاهتمام. وما زلـت في سـن تتيح لي التفكير في القيـام بشيء آخر. وما من أحد قال إنه بسبب تأليف ستة كتب جيدة فحسب يتعين أن تؤلف كتابا سابعا، وفضـلا عن ذلك فإننا جميعا نعلم أن هناك الكثير مـن الكتاب الـذين يواصلـون الكتابـة بينما كان ينبغي أن يتوقفوا عنها منذ سنوات».

غير أن هذا الحرص مـن جانب فورد على مطـاردة الجديد، وعـدم تكـرار ما يقـدمـه، في تجسيـد مباشر لاهتمامـه الـدائم بـالرحيـل والانطلاق تحت آفـاق مفتـوحة بـلا انتهاء وتلمـس ملامح جديدة باستمرار وهو ما سنرى أنه يشكل معلما رئيسيا من معالم عالمه الروائي، قد يسيء بعض النقاد تفسيره.

كيف؟

في مقال يعـد من أعنـف الهجمات النقديـة التي وجهـت الى فورد على امتداد تاريخه الابداعي، نشرته مجلة «زاورلد أند آي» الأمريكيـة في عددها الصادر في سبتمبر ١٩٩٠، لا يتردد النـاقد والروائي الأمريكي تشيلتون وليـامسون تحت عنوان «الحريق الهائل يبدأ في الدار» في أن يقول عن مجمل إنجاز فورد الابداعي هي تلك المرحلة «في غمار تصفحـي لأعماله ساورني شعور غير مريح بأن هذه الكتب لا ينبنـي كل منها فوق الآخر، ولا يضيف إليه كثيرا، سواء على الصعيد الفلسفـي أو الفني، وأنها بشكل أو بآخـر ليست منحـوتة حقـا من مجمـل الاهتمامات الأسـاسية للكاتب.

فهل الأمور كذلك حقا؟

يغلب على ظنـي أن ما يقوله وليـامسون هنا يعكـس خلطا حقيقيا بين حـرص فورد على ارتياد آفـاق جديدة ومختلفـة من حيث المكان والموضـوع في كل عمل من أعمالـه وبين عدم وجود خطوط مستمرة في نسيج هذه الأعمال تعكـس رؤية كلية للحياة وللوجود.

وفي اعتقـادي أن نظـرة ولـو عجلى على محطـات المشـوار الابداعـي عند فورد كفيلـة بأن تضع يدنـا على جانب مـن هذه الخطوط.

وأول ما سيلفت نظرنا في مشوار فـورد الابداعي أنه خلافا للكثير من الكتـاب الأمريكيين بدأ بـإصدار عمـل كبير وطموح ، وذلك في العـام ١٩٧٦ هو روايته «قطعـة من قلبـي» . والطموح هنا ليس على مستوى المعمار فحسـب، وإنما على صعيد النسيج اللغوي كـذلك، حيث نـرحل طويلا مـع لغة الجنوب الأمـريكي الخشنة، وقد اكتسبت فجاجة الصدام مع المنعطف الرابع للقرن العشرين .

الساحة التي تجرى عليها أحداث رواية «قطعة من قلبي» هي ولاية المسيسبي، حيث نلتقي مع عجوزين في دارهما المتداعيتين، ولا يكف الرجل عن الثرثرة وصب اللعنات، دون أن يحجب عنا هذا كله لمحات من حكمته، ومزرعتهما ترتبط عن طريق القوارب بجزيرة يستثمرانها في الحصول على مقابل من الراغبين في ممارسة الصيد عليها، وخاصة في مواسم صيد البط والديكة الرومية البرية. ويقبل الى هذه الساحة شابان، يحظى كل منهما بقسم من الرواية بالتبادل مع الآخر.

الشاب الأول يردد أصداء شخصية كوينتين كومبسون عند فوكز، وهو تأثر يبدو لنا طبيعيا ومنطقيا، وسنراه في أكثر من موضع من أعمال فورد الأولى. وهذا الشاب خريج جامعة كولومبيا، ويدرس القانون في جامعة شيكاغو، وهو يعيش حالة من السقوط والهمود. وتعتقد صديقته أنه بما أنه من أبناء المسيسبي، فإنه قد يستعيد نفسه من خلال رقية سحرية من نوع ما في هذه المزرعة التي يمتلكها أحد أقاربها.

لكن الشاب الثاني هو الذي سيلفت أنظارنا حقا. إنه يدعى روبارد، ومصيره يثير دهشتنا من خلال انطلاقه من نسيج روائي بالغ التشابك بلا حدود، فهو يستيقظ ذات يوم في غبش الصبح، ويلقي نظرة عجلى على زوجته الغافية في سلام. وعلى الرغم من أنه يكن لها مشاعر رقيقة، إلا أنه يرحل دون أن يترك لها كلمة واحدة. ورحلته، أو إن شئت الدقة فقل مسيرته الشائكة الى مستنقع الجنس الوحشي تطل من خلال التزام فضولي وملتو بخوض غمار تجربة هي اللعنة أقرب من أي شيء آخر. فقبل سنوات كان روبارد قد التقط فتاة من الطريق عندما تعطلت سيارتها، وانتهى الأمر بهما في ساحة للسيارات القديمة حيث أمضيا ليلة أو ليلتين من الجنس الوحشي، الفج، النافر العروق، كأنه مسيرة من الجحيم الى الجحيم. وبالنسبة لروبارد كانت تلك هي نهاية الأمر، ولكنه لم يكن كذلك بالنسبة للفتاة التي تدعى بيونا.

وفي اعتقادي أن بيونا من أغرب الشخصيات التي يصادفها القارىء في الأدب الأمريكي الحديث، ومن أكثرها قدرة على الالتصاق بالذاكرة، ففي قرارها جوهر انساني وحقيقي لكنها لكي تحقق هذا الجوهر تشق طريقا يثير ذهولنا، هو طريق الجنس الوحشي، وهذه الوحشية لا تحجب عنا الطفلة البريئة الكامنة في أعماقها وإن كنا نعلم أن هذه الطفلة تشق طريقها الى دمار حقيقي، حين تطارد أحلامها من خلال لقاءات جنسية فظيعة تزداد ضراوة مع استمرار تكرارها لذاتها.

لقد تزوجت بيونا من و.و. وهو نائب للشريف ولاعب كرة حواري مفلس على الدوام،لكن حياتها معه تثير شعورها بالاحباط، وبما أنها تعرف المكان الذي يقيم فيه روبارد فإنها تضغط عليه، من خلال سيل من الرسائل والمكالمات الهاتفية، لكي يلحق بها، وهو ما يفعله في نهاية المطاف، وهو يلتحق بالعمل في المزرعة العتيدة، كحارس صيد في الجزيرة يقضي وقته في إبعاد من يمارسون الصيد بطريقة غير مشروعة.

لكن عمل روبارد الحقيقي هو أن يمضي في كل مساء للقاء بيونا، ونكتشف قرار الجحيم الذي تردى إليه، عندما نعرف أن بيونا مضت الى آخر لقاء ليلي لهما حاملة كيسا من البلاستيك يضم بعض الفضلات البشرية. وهناك ستار تعتيم رحيم يسدله فورد على مشهد هذا اللقاء، الذي يتحول الى مؤشر لروبارد بحتمية الخروج من هوة هذه اللقاءات الايروسية الضارية مع بيونا، وهكذا فإنه يستقل شاحنته، ويمضي وراءه و.و. حاملا بندقيته وملء روحه دخان الرغبة في الانتقام، وروبارد يلقي حتفه بالرصاص فعلا ولكن ليس من بندقية نائب الشريف الغيور، وإنما من بندقية حارس عين في الجزيرة عقب غيابه، فأرداه وهو يظنه من الصيادين المتسللين.

وقليلة هي الأعمال الأدبية الأمريكية الحديثة التي تقدم لنا بكل هذه الطلاوة والجمال والفتنة، الطبيعة في الريف الأمريكي العصي والوعر والضاري، ونحار أين نتوقف لنتأمل ونحن نمضي عبر آفاق هذا العمل من مياه النهر ليلا الى خضرة الغابات الى جهامة المدن وخواء الضواحي. ولكننا على كل حال لن ننسى روبارد، الذي سيكون النموذج المتألق الأول من بين رتق من الشخصيات المماثلة التي سنلتقيها في عالم فورد الروائي ونتابعها وهي ترد موارد التهلكة على نحو مأساوي قاهر.

في رواية فورد الثانية «منتهى الحظ الحسن» الصادرة في العام ١٩٨١ سنخوض مع فورد غمار رحلة مختلفة تمام الاختلاف، حيث نمضي هذه المرة الى أواكساكا في المكسيك، عبر مسيرة تذكرنا بالسينما السوداء، والصلة الوثيقة بين الواقعية القذرة والسينما ليست مجرد صدفة كما نعلم.

هنا سنلتقي مع كين. وهو أحد قدامى المحاربين في فيتنام، ومع صديقته راي، في غمار جهود مكثفة يبذلانها لإخراج سوني، شقيق راي من جحيم سجن مكسيكي أودع غياباته بعد ادانته بتهريب المخدرات، والافراج عنه سيتحقق من خلال الرشوة والاتصالات الغامضة والمناورات الملتبسة التي يتم القيام بها بتوجيه من محام غامض يدعى برنار. سيلقي مصرعه في نهاية المطاف على أية حال.

وهناك بالمقابل ويلز، الذي ينطلق بدوره الى سوني، ولكن بقصد النيل منه، حيث إنه يعتقد أن سوني بحكم كونه شريكا له قد انتزع لنفسه أرباح إحدى عمليات تهريب المخدرات الكبرى التي قاما بها معا، وهو يظن أن سوني يرغب في البقاء في السجن ليحتمي بجدرانه من الانتقام الذي يعده له.

وفي هذا العمل سنلمح الثراء اللغوي المدهش الذي طالعنا في

الرواية الأولى، والتشبع العميق بروح المكان، سواء أكنا في الريف، أو الحانات ، أو الحواري، أو السجن والفهم المتكامل لعالم منتصف الليل، ولدنيا الجحيم السفلي للاجرام والمخدرات والسجون.

في العام ١٩٨٦ أصدر فورد روايته «كاتب الرياضة» التي تشكل رحلة ثالثة مختلفة كذلك عما سبقها وأيضا عما سيليها. ولسوف تظل مقترنة في أذهان النقاد والقراء على السواء بأنها الرواية الأكثر صدقا في تجسيد حياة الأمريكي العادي . حيث نلتقي مع البطل فرانك بيسكومب. الذي يقيم في بلدة هدام بولاية نيوجيرسي، وهي بلدة شيدت مبانيها على طريقة مساكن الضواحي ، تتصف بأنها عادية تماما، ومن هنا فإنها تناسب حياة بيسكومب وعاداته وتوقعاته ، بل وطموحاته . فقد نشر مجموعة قصصية عادية، وكتب بداية رواية «لم يتم أبدا» ، وحياته تجمع بين المرح وأيضا بين رفرفة أجنحة سوداء، حين يلقى ابنه رالف مصرعه وتطلق زوجته التي لا نعرفها أبدا إلا باسم «إكس» وهو الاختصار الامريكي الشهير للقب الزوجة السابقة، وعندما يعرض عليه العمل في مجلة رياضية تصدر في نيويورك يقبل هذا العمل ، ولكنه لا ينتقل الى نيويورك ، وإنما يبقى في بلدته وينتقل منها الى نيويورك ويعود اليها يوميا.

وعلى الرغم من اللقاء العجيب بين اللمسات المرحة والملامح السوداوية في «كاتب الرياضة» إلا أنه يظل عملا مركبا يحتفي بالحياة ، ويتحدث باسمها ،وتكمن حيويته بشكل جوهري فيما يتمتع به من حرية وبلاغة.

مع صدور مجموعة فورد «الينابيع الصخرية» في العام ١٩٨٧ سيحدث انتقال حقيقي في الشكل والمضمون معا، فهذه هي مجموعته الوحيدة - حتى كتابة هذه السطور - وهو ابتداء منها سينتقل الى الغرب الأمريكي كساحة لابداعه الأدبي.

وأول ما سيلفت نظرنا في هذه القصص الاستخدام المتدفق والمفعم بالثقة للسرد بضمير المتكلم، فهنا ينطلق في الحديث عبر تلك «الأنا» السحرية لصوص صغار ومشردون وجانحون وراحلون عبر طريق تمتد بلا انتهاء دونما هدف واضح، وهم لا يتذكرون أحداثا غابرة ولا يعيدون صياغتها بشكل جديد، وإنما يحيون في الماضي الخالص، وأيضا في أحداث اليوم المبتسرة، والمولودة كأنما عبر مخاض عسير، ويبلغ وهج هذه الأنا الحد الذي يكاد ظل المؤلف القائم بعملية الخلق والابداع والتلاعب أن يتبدد وينحسر تماما.

وشأن كل عمل من أعمال فورد نحن مع ساحة محددة للأحداث هي هنا مونتانا التي يبدو لنا مشهدها في قصة وراء الأخرى خاويا، وجميلا ، وموحيا بالوحدة ، والعزلة، والرجال الذين سنقابلهم هنا يقومون بأعمال عرضية ، ويتعرضون للفصل منها، فلا يجدون في نهاية المطاف إلا صيد الحيوانات والطيور والأسماك ، وممارسة الجنس ومشاهدة التليفزيون نهارا ، والعكوف على الشراب والمشاجرة ، بحيث يصبح الطيش والتهور طريقة للحياة.

ولكن جوهر ما تقوله هذه القصص أن هؤلاء الناس الذين نلتقي بهم على صفحاتها ليسوا دائما سيئين بالقدر الذي توحي به أعمالهم، وما من حكم يتم إصداره عليهم، ومع ذلك فإن كل ما في نسيج حياتهم من يأس وحماقة وما يترتب عليهما من عواقب لا يثيران إلا اشفاقنا.

وفيما يتعلق برواية «حياة وحشية» فلست أراني بحاجة الى تفصيل القول فيها، فهذا العمل الصادر في طبعته النيويوركية في العام ١٩٩٠ موجود باللغة العربية بين يدي القاريء، وقد مهدنا لترجمتنا له بمقدمة مستفيضة . ومع ذلك فلا بأس في أن نوضح لمن لم يقدر له الاطلاع على هذا العمل أن «حياة وحشية» تروى أحداثها بعيني فتى في السادسة عشرة من عمره ، يشاركنا أسرار الأيام القلائل في خريف العام ١٩٦٠ التي ألحقت الدمار بأبويه.

إننا هنا أمام طبيعة مونتانا الرجراجة والقلقة والمتغيرة، وبالمقابل فإن البلاغة اللبقة والمهموسة للأنا التي تروي الأحداث تحدث توازنا مع المكان الرجراج. وهو على وجه التحديد بلدة جريت فولز، التي تندلع حرائق الصيف في الغابات القريبة منها، فيواصل الدخان وألسنة اللهب التصاعد نحو السماء في وجه الخريف المقبل.

لقد أقبلت الأسرة من أيداهو ، سعيا وراء نصيب من الازدهار النفطي، ولكن الرخاء لا يمتد إليها أبدا، فالأب الذي يعمل بالقاعدة الجوية يومين في الاسبوع ويستكمل دخله بالعمل كمدرب جولف في النادي الريفي المحلي سرعان ما يطرد من عمله ظلما وبوقاحة ، ولكنه ينال فرصة للهرب من الانهيار العاطفي والروحي الذي يتحول الغرب عند فورد الى ساحة هائلة لهما، عندما يتم السماح له لأن يحتل مكانا وسط فرق من الرجال المخضرمين المنطلقين لمكافحة النيران في الغابات.

وتبقى الأم وحيدة ثلاثة أيام، ولكن ما أكثر الأحداث التي تقع في هذه الأيام الثلاثة، فهي تقوم مع الابن اليافع بزيارة للثرى النفطي الشره وارين ميللر، وبعد أن تعكف الأم ووارين على الشراب لا تبدي مقاومة للاغواء وتقرر أن تهجر زوجها وأن تقيم في شقة مؤجرة لتحيا ما تعتقد أنها حياة أفضل مع وارين ميللر، وحينما يهبط الأب من التلال ويترامى أمامه المدى المتطاول للدمار الذي حاق بحياته والذي لا يختلف كثيرا عن الدمار الذي ألحقته الحرائق بالغابات التي تركها لتوه يهرع مع ابنه الى دار ميللر، ويحاول إحراقها ، لكن الفشل يتوج محاولته،

ولا يوجه اليه وارين ميللر تهمة الاحراق العمد، وإنما يبادر الى مغادرة المدينة مع امرأة أخرى.

ونتأمل مع الابن اكتمال دائرة القدر فبعد سنوات من التجوال تلتقي الأم والابن، ويستقران معا، لأنه إذا كان شيء ما غامضا، وملتبسا، قد مات بينهما، فإن شيئا آخر قد بقي.

ولست أرغب في قول المزيد عن «حياة وحشية». حتى لا يتهمني القارىء بأن اقترابي منها، من خلال ترجمتي لها، قد جعلني اتحيز لها، وأفقد الموضوعية حيالها، وبالتالي يكفيني القول هنا إن الايقاع الهادىء على امتداد التهديد الذي يحفل به المشهد الطبيعي والتحدي المتربص في قلب التجربة يعدان بمثابة نوع من الحل الوسط، كأنهما المطر الذي ينهمر على الأشجار المسودة بفعل الحريق.

في العام ١٩٩٢ أصدر فورد روايته القصيرة «العاشق» ولسوف أترك الحديث عنها للبعد الثالث بين أبعاد هذه الصفحات، لكن فورد قدم لقرائه مفاجأة حقيقية عندما أطل عليهم في منتصف العام ١٩٩٥ بروايته «عيد الاستقلال» التي تعتبر بمثابة الجزء الثاني لرواية «كاتب الرياضة».

في «عيد الاستقلال» نجد أن فرانك بيسكومب بطل «كاتب الرياضة» ما يزال يعيش في بلدة هدام بولاية نيوجيرسي، ومازال مطلقا، وقد انتقلت زوجته السابقة للاقامة بعيدا، فقام بشراء دارها العتيقة، وانتقل للسكنى بها، وتوقف عن العمل في الصحافة الرياضية ليحترف بيع العقارات، وهي مهنة عجيبة، تقدم في جوهرها دعما كوميديا على نحو بائس لأيام بيسكومب ولياليه.

وهذا الجانب من حياة بيسكومب يتكامل مع الجوانب المظلمة الأخرى في حياته، والتي تجسدها رحلته في الرابع من يوليو — ومن هنا يأتي العنوان — مع ابنه الشاب بول الى قاعة مشاهير عالم كرة السلة في سبرنجفيلد بولاية ماسا شوستس وقاعة مشاهير عالم البيسبول في كوبرزتاون بنيويورك. وعلى الرغم من غرابة أطوار بول، كانطلاقه فجأة في النباح احياء لذكرى كلبه النافق، وربما لذكرى أخيه رالف، فانه يبدو مرشحا لأن يشابه أباه في عفويته المدهشة، وفي قاعة مشاهير البيسبول يلحق بول ضررا خطيرا بإحدى عينيه، وتجيء أمه التي تزوجت للمرة الثانية من مهندس معماري ثري، في طائرة هليوكوبتر وتقله الى نيوهافن لاجراء جراحة عاجلة لعينه هناك.

وتحفل الرواية بالعديد من التنويعات، فهناك سالي صديقة فرانك ومستأجرو بيت يملكه، وأصدقاء قدامى. وكما هو الحال دائما مع ريتشارد فورد فإن الاحساس بالأماكن، المدن الضواحي الدور الطرقات الرئيسية، يبدو بتفاصيل شديدة الثراء يجري رصدها على امتداد العمل، الذي ينتهي نهاية مفتوحة توحي بإمكانية الانطلاق مجددا.

هل يعني ذلك امكانية تحول عالم فرانك بيسكومب الى ثلاثية روائية؟ إن فورد نفسه ينفي هذا الاحتمال في مقابلة مع مجلة «اسكواير» ولكن.... من يدري؟

إذا انتقلنا الى البعد الثالث من الأبعاد الثلاثة التي نناقشها على امتداد هذه الصفحات، وهو المتعلق برواية «العاشق» لكان من حق القارىء أن يتساءل: لماذا «العاشق» من بين كل أعمال فورد؟

وسأبادر على الفور بالقول: لأن «العاشق» تشق الآن طريقها الى القارىء العربي، بعد أن قمنا بترجمتها ودفعها الى المطبعة، وبالتالي ستكون تحت نظر القارىء ويمكنه أن يختبر بنفسه مدى دقة الملاحظات التي سنسوقها حالا، ويدخل في حوار معها من خلال ملاحظاته الخاصة.

ولكن ذلك ليس كل ما هنالك، فرواية «العاشق» رغم محدودية عدد صفحاتها تدور في آخر مكان يمكن أن يخطر على بالنا، تدور بعيدا عن الضواحي الامريكية، وعن الطرق المفتوحة وعن الريف الخاوي كأنه بلا روح، تدور في باريس. ومن حيث الموضوع يدور هذا العمل في جوهره حول مفهوم الاغتراب، مع التركيز على البعد المتمثل في انفصال الشخصيات عما حولها تماما، بحيث يغدو من المستحيل الوصول إليها، أو مد الجسور نحوها.

وهذه الرواية، على الرغم من قصرها، تشكل منعطفا مهما في عالم فورد الروائي، حيث يبدو من خلالها جانب من رحلة التأمل التي قطعها متلمسا مساره والى أين ينبغي أن يمضي في خطواته التالية.

ولسوف أكتفي هنا بإيراد خمس ملاحظات رغم اعتقادي بأن القارىء يستطيع انطلاقا من هذه الملاحظات وبالرجوع الى النص العربي للرواية، الذي سيمثل بين يديه قريبا، أن يضع ملاحظاته الخاصة. ولست أشك في أنها لن تقل عمقا عما تحاول إيراده هنا، إن لم تتجاوزه.

- الملاحظة الأولى: يكاد يكون من المستحيل أن يوجد حوار منشور مع ريتشارد فورد يخلو من إشارة، ولو عابرة، الى إحدى الموضوعات الأساسية في عالمه الابداعي، وهي موضوعة انتزاع الانسان من عالمه اليومي ودفعه الى عالم آخر جديد، ومحاولته رسم معالم صورة إنسانية لهذا العالم الجديد تقوم على الاقتراب والتعرف وخلق علاقة انسانية معه. ومن المؤكد بالقدر نفسه أنه ما من عمل لفورد يخلو من تجسيد حي ومتوهج لهذه الموضوعة، ومن المؤشرات الدلالية التي تتجمع على نحو غامض، وملغز، وملتبس، ولا يفضي بأسراره إلا لمن يرصد ملامحها ويتابعها ويحاول المضي عبرها مؤشرا إثر الآخر، الى جوهر خفي يقودنا إليه المؤلف، أو إن شئت الدقة فقل النص، على نحو ما وصل إلينا، سواء أراد المؤلف ذلك أو لم يرده.

وفي السطر الأول من «العاشق» لا نبدأ من البداية، ولا من النهاية أيضا، وإنما من نقطة في مسار الأحداث يضل فيها البطل، مارتن أوستن، طريقه وسط شوارع باريس، وهو يحاول الوصول الى شقة جوزفين بلبار. ومن المدهش هنا أنه

يحاول الوصول الى مكان يعد معلما بارزا من معالم باريس: حدائق اللوكسمبورج، التي تطل شقة جوزفين عليها. ومع ذلك فهاهو يخطيء فينعطف في شارع سارازان الضيق، متصورا أنه سيفضي الى شارع أكثر اتساعا ، ربما كان شارع فوجيرار ، يمكنه أن يمضي عبر امتداده ، وصولا الى شقة جوزفين.

وبعد أسطر قلائل سنعرف الحقيقة البسيطة : إن مارتن أوستن من شيكاغو. وعلى الفور يدور في ذهننا سؤال محدد: ما الذي انتزعه من عمله الناجح في تسويق الورق الفاخر هناك، ومن بين أحضان زوجته المحبوبة، بربارة، ومن عالمه الواضح والمحدد والدقيق ليضل طريقه في باريس، عبر شوارع يحاول عبثا أن يعرفها ، وصولا الى امرأة لم يقدر له أبدا أن يعرفها بصورة حقيقية، وليعني بطفل لم يره من قبل، وليحاول دخول حياة لن يقدر لها أبدا أن تبدأ، دع جانبا أن تتكامل مقوماتها ؟ هذا الحشد من المعاني يفجره السؤال الهادر الذي ستطرحه عليه جوزفين في نهاية العمل : «من أنت؟».

– **الملاحظة الثانية** : ربما كانت رواية «العاشق» في جوهرها، أو في الجانب الأكثر قوة منها ،محاورة لاكتشاف مغاليق هذا السؤال نفسه، ربما كانت بشكل من الأشكال رحلة مع مارتن عبر متاهة اغترابه، ليعيد اكتشاف نفسه. وعلى الرغم من أن الجانب الأعظم من أحداث الرواية يقع في باريس، إلا أن المنطلق الحقيقي الذي ينبغي أن نرصده هو علاقة مارتن بنفسه، وبزوجته بربارة، وبعمله في الترويج للورق الفاخر ، الذي يستخدم في إصدار طبعات دوائر المعارف والقواميس والكتب المميزة (ترى هل اختيار هذه المهنة وهذا المنتج بشكل خاص يعد من قبيل الصدفة؟ أليست هذه المطبوعات هي بشكل خاص الاصدارات التي تضم الحقائق الأساسية المتعلقة بالحياة وبالوجود وبالكون الواسع من حولنا ؟ وما الذي يعنيه قيام مارتن بالغاء التزاماته في أوروبا للبقاء في باريس وكأنه يقول وداعا لهذا الورق وحقائقه التي اكتشف أنها ليست الحقائق بالمعنى المطلق وأن عليه هو نفسه أن يعيد اكتشاف حقائقه الخاصة التي طالما احتجبت عنه وراء ضباب العادي والمألوف؟).

إن النص يقدم لنا إضاءة من خلال الظلال ، فلقاء مارتن الأول مع جوزفين لم يكن إلا عبر لمحة عجلى لها في مكتبها الغارق في الظلال في دار النشر التي تعمل محررة مساعدة بها، وهي غارقة في الحديث بالانجليزية عبر الهاتف وبالكثير من الاشارة التي تصاحب حديثها ، وفي هذا المكتب الغارق في الظلال سنلتقي ببعدين محددين ، هما بعد انفصال وبعد اتصال، فالانفصال يجسده غرق المكتب في الظلال وبعده عن أن يكون محطا للاهتمام، ولهذا بالضبط فإن جوزفين كان يمكن أن تكون من الأشخاص العاديين، الذين ينزلقون من سطح الذاكرة دون أن يتركوا أثرا يذكر. ولكن هنا بالضبط ينهض بعد الاتصال، فهي تتحدث الانجليزية اللغة التي يتحدثها مارتن، والتي لا تسعفه في مدينة تعتد أشد الاعتداد بلغتها المباينة وثقافتها المغايرة، وتتمسك بهما الى حد التحيز المطلق، بل وتصل الى مستوى التعصب الكامل لهما. وربما من هنا فإن اتصال مارتن الهاتفي يجيء، حسبما يشير النص: «ولم يكن في ذهنه شيء محدد، إنه مجرد اتصال هاتفي عشوائي ، مجرد من المعنى».

ولكن من المؤكد أن الأمر ليس على هذه الدرجة من العشوائية، فبدء صلته بجوزفين على هذا النحو وتطورها بصورة مذهلة خلال ثمان وأربعين ساعة لا يوحيان بسحر مارسته جوزفين عليه، وإنما يشيران الى أن هناك خواء حقيقيا في علاقة مارتن بزوجته بربارة.

هذه العلاقة، علاقة مارتن ببربارة ، لا يمكن إلا أن تثير دهشتنا فنحن نعلم أن بربارة تشكل عالما بأسره بالنسبة له، وانهما تزوجا عن حب، وعاشا حياة بلغ تصورهما لامتلائها الحد الذي دفعهما الى اتخاذ قرار بعدم الانجاب.

هنا يلقي النص بعلامتين تقودان مسيرتنا لفهم الدرجة التي وصلت إليها حالة الاغتراب التي تفرض نفسها بينهما:

أ – الاتصال الهاتفي بينهما عبر المحيط يمتد لا تعبيرا عن اللهفة والشوق الى اللقاء ، وإنما مشادة مكلفة يبعث الصمت الذي يتخللها برسالة الى طرفيها تؤكد مدى التخريب الذي لحق العلاقة بينهما.

ب – الاتصال الجنسي بينهما في مساء عودة مارتن الى داره يبدو أقرب الى ملمح في مأساة إغريقية منه الى أي شيء آخر. والنص يضيء لنا حقيقة هذا الاتصال على نحو لا سبيل الى تجاوزه دون تأمل دلالاته، حيث نقرأ:

«في وقت متأخر من تلك الليلة، وكانت ليلة ثلاثاء ، ضاجع بربارة مضاجعة قصيرة، يأخذ السكر بأكنافها، في ظلام غرفة نومهما ذات الستائر الكثيفة على صوت نباح كلب الجيران السنبلي الصغير ، الذي لم يتوقف عن الدوي على مبعدة شارع واحد منهما . كانت مضاجعة تفصح عن مراس، وتخلو من المفاجآت ، مجموعة من البروتوكولات والافتراضات التي درجا عليها بحب ، كأنها طقس ديني ، والتي تؤشر، وإن لم ترتبط كثيرا بالألغاز والعماء الذي جعلها ذات يوم ضرورة تتقطع لها الأنفاس. ولاحظ أوستن من خلال الساعة الرقمية الموضوعة على خزانة الأدراج أن الأمر بكامله لم يستغرق إلا تسع دقائق من البداية الى النهاية. وراح يتساءل متجهما عما إذا كان هذا التوقيت عاديا أم أقل من العادي بالنسبة للأمريكيين ممن هم في مثل سنه وسن بربارة . وقد افترض أنه أقل من العادي، على الرغم من أنه لم يكن هناك شك في أن القصور يقع على كاهله».

إن طول هذا المقتطف يبرره ، في اعتقادي تعدد الاضاءات التي يحققها لنا ما نجد أنفسنا حياله، فالصلة الجنسية، التي ارتفع بها الزوجان الى مصاف الطقس، هي في جوهرها نقيض ذلك، بالضبط إنها الأداة الأكثر عفوية وحميمية التي تعيد بها

الطبيعة تفكيك كـل ما هو طقوسي، وآلي ومرتـب مسبقا، لتمنحه إنطلاق نسيم الغابة وعفويـة اللهو على أغصانها. ووصول هذه العلاقة الى طـريق مسدود هو إعـلان بأن كلّ ما في العـلاقة بين الزوجين قـد تكلس وتحجـر وغدا تعبيرا عـن انفصال بينهما لا سبيل معه الى إعادة مد الجسور.

ربما لهذا ليس غريبا أن تنفجر بـربارة في مشهد المطعم لتكيل لمارتن الاهانات ، قبل أن تخرج ، وكأنها تخرج من حياته بأسرها.

وربما لهذا، أيضـا ليس غـريبـا أن يحمـل مارتـن حقيبتـه ، ويمضي عبر المحيط ، تاركا الولايات المتحدة بأسرها وراء ظهره.

إن التصرفين يبـدوان لنا وليـدي لحظـه مفاجئـة ، ولكنهما ، بالطبع، ليسا كذلـك، وإنما هما الطبيعي والمنطقي والعقلي في علاقة ألقى الاغتراب المطلق والذي لا سبيل الى تجاوزه، بظلاله عليها.

ولكن لـوحة الاغتراب التـي تشكل حيـاة مارتـن أوستن لا سبيل الى أن تتكامل إلا إذا تلمسنا بعدين في غاية الأهمية:

أ – علاقة مارتن بنفسه.

ب – العلاقة التي تربطه بعمله.

ومـن الجلي أن هذيـن الجانبين مترابطان، ولكـن ما يعنينـا قوله هنا، بغض النظر عـن فصلهما لأغراض الدراسـة، أنه يمكن من خلال تحليـل موجز كالذي سقناه قبـل قليل أن نصل ، فيما يتعلق بـالبعد الأول، الى الحقيقـة البسيطة : إن مـارتن لا يملـك إجابة حقيقيـة على السؤال الذي طرحته عليـه جوزفين في نهاية الرواية، ولكننا باليقين نفسه نستطيـع القول إنه ليس ميتا ، ولم يصـل الى حـد العـدم، على نحو مـا قـالـت جـوزفين في كلماتها الغاضبة الأخيرة. حقا إنه يضطـرب في ليل من الحيرة والضياع والتخبط ، ولكن مجرد تملصه ومحاولتـه الانتقال للحياة تحت أفـق جديـد، هو جهـد انسـاني للانعتـاق من قبضـة الاغتراب الوحشية، أو على الأقل لفهمه تمهيدا لمواجهته ومحاولة قهره.

والبعد الثـاني لا يتناوله النـص بأي درجة مـن التفصيل ، وإنما يشير إليه بلمحة عابرة، في جانبين محددين، أولهما حديث مارتـن مع رئيسـه في العمل عبر الهاتـف، وهو حـديث نسيجـه البرود، الذي يشي بعداء حقيقي، هو جوهـر علاقة مارتن بعمله. ولكنه يدرك أن القطيعـة مع العمل لا معنى لها، وإنما المعنـى كل المعنى هو القطيعة مع عمل لم يعد يعنـي له شيئا، ولم يعد يوفر له فضـاء انسانيـا رحبا، ولهذا بـالضبط فـإنه يبـدأ الحوار مع صديق أمريكـي له في باريس حول المشاركـة في العمل في ميدان تكييف الهواء، وإن لم تتم ترجمة هذا كله الى خطوات فعلية.

الملاحظة الثـالثة : تجسد جوزفين بليار تقليـدا ممتدا بلا انتهـاء في كتـابـات فـورد، يـدور حـول نسـاء لا سبيـل الى نسيانهن،ولهذا البعد فإنها تعيد الى أذهـاننا على الفور حشدا من النساء في عـالمه الروائي، في مقدمتهن جـانيت برونسـون، بطلة «حياة وحشية» .

هذه النوعية من النساء هي من القوة بحيث تتحدى إمكانية النسيان، ولكن ذلك لا يعني أن هذه الامكانيـة نابعة من طابعهن الايجابي ، وإنما هي صادرة على وجه التحـديد من قدرتهن على التأثير، وعلى لفت الأنظار، وعلى الاعلان بالحضور الذي يوشك أن يكون صرخة في وجه الوجود بأسره.

والعلامة ـ الاضاءة الأكثر بـروزا التي يقدمها لنا فورد، في غمار ارتيادنا لعالمها الغامض والملتبـس هي تلك اللحظة الفريدة التي تخلق الحميمية بينها وبين مارتن خلالها الى حد تقبيله لها ، في عتمة سيارتها أمام فندقه، غير بعيـد عن مخفر الشرطة نفسه، الذي ستنتهي عنـده أحداث الرواية . إنها لا تبـادر بالتحرك ولا بالترحيب، ولكنها أيضا لا ترفـض ، ولا تقاوم ، وكل ما تقوله في غمار قبلتهما هو : «لا ، لا ، لا ، لا ، لا، لا».

ما الذي يعنيه هذا؟

إنه تجسيـد لفلسفة جوزفين في الحياة، فهـي تترك الأشياء تحدث لها هي لا تسعى إليها ، لا تنشدهـا ، لا تطاردها ، ولكنها أيضا لا تقاومها، على الأقل ليس بصـورة حادة وقاطعة وباترة، وهذا الموقف هـو نفسه الذي ستتخذه لدى محاولة مـارتن رفع درجة الحميمية بينهما، عند انفـرادهما في شقتها، حيث ستهتف به «توقف! ما الأمر!» ولكنها أيضا لـن تدفعه بعيدا، ولن تعامله بتصلـب، ولا بشدة، أو قسـوة، وإنما ستتركه يقبلهـا بطريقتـه الخاصة، كبديل لطريقتها القوية والمجردة من العاطفة معا.

لكن جوزفين الحقيقيـة لن يتكشف عنها النـص إلا في نهاية العمل، خلال حوارهـا الغاضب مع مارتن أمـام المخفر، لسوف ينكشف لنا ما جعل زوجها يصـل الى كل هذا الحنق والسعي الى الانتقام عندما خـانته. ولسوف ندرك جوهر مـا جعلها تجتذب مارتـن من بين كـل الباريسيـات اللواتي يفقنهـا جمالا ولباقـة وجاذبية، إنها تلـك القوة النابعة مـن الشعور بالمسؤوليـة ومن الادراك الحقيقـي للحيـاة وأهميتهـا ووزنها ودوامهـا . ومـن المؤسف حقـا هنا أن النص يحدثنا عـن هذا ، ولا يدعه يتنـاهى إلينا في تضاعيف الأحداث.

– **الملاحظة الرابعة** : تعد بربارة الغائب الحاضر الكبير في «العاشـق» وهذا يبدو بـوضوح منـذ الاضاءة السيميولـوجية الأولى في النص لحضورها . ففي الاتصـال الهاتفي الذي يشكل اللقـاء الأول لنا بها، والـذي يجريـه معهـا مارتـن عبر المحيـط ستعلـن عن حضـورها القـوي من خـلال فترات الصمت التـي تتخلل هذا الحوار، وإذا كان صحيحـا أن الصمت خطاب يكتسي قوة إضافية، فـإن رسالة بربارة تصلنا بـوضوح عبر الأسلاك من الجانب الآخر من المحيط.

والنص لا يـدعنا للحيرة طويـلا بشأن هـذا الحضور الكلي لبربارة في حيـاة مارتن، حيث نقـرأ «في حقيقة الأمر أن بـربارة أجمل النساء اللـواتي قابلهـن وأكثرهـن إثارة لـلاهتمام، وهي الانسانـة التي تحظى بأكبر قسـط من الاعجاب منـه.. ولم يكن متطلعـا الى حيـاة أفضـل. ولم يكن ينشـد أي شيء. لقـد أحب

زوجتـه. وكان أملـه أن يقدم لجوزفين بليـار منظـورا إنسانيـا مختلفا عما تعودته».

ماذا إذن ؟ مـا الذي يفجر حياتـه معها؟ ما الذي يـدفعه الى الخروج مـن جنة عـدن هذه التـي تبـدو سرمديـة لدى النظـرة الأولى؟

إن بـربـارة ، كما يبين عبر الاضاءات السيميـولـوجيـة في النص، لا تملك ردودا على علامات الاستفهام هذه، وكل ما هناك أنها تدرك أن زوجهـا قد غدا بعيـدا، ولا سبيل الى مـد الجسور معه، ولكنها تميل الى معالجة ذلك من خلال تعليق الآمال على أن الأمور ستعود الى مدارها من تلقـاء نفسها، وهكذا فإنها تراهن على آليـة مسار الحيـاة، على ثقـل الاعتيـاد، على طغيان الحيـاة اليوميـة، دون أن تدرك أنه مـن قلب هـذا كله نبعت قـوة الطرد التي أخرجـت زوجها من مساره وهـي تهمس له مؤكـدة: «إننا معا ،ونحـن متحابان وأيـا كان ما نـريد جعله ممكنـا ينبغي أن يكون بمقدورنا جعله كذلك».

فهل تمضي الأمور على هذا النحو؟

ليـس تماما ، ليـس في الضواحـي الامريكيـة ، التي تعـوي الريح في خوائها الروحي والانساني ، ويدور دولاب الضياع في خوائها المدهـش، وبربارة سرعان ما تدرك هـذا بقوة ووضوح، وعلى نحو لا مجال للشك معه، فتخرج من حياة مارتن في مشهد المطعم العاصف.

– **الملاحظة الخامسة** : من الحقائق البارزة بـالنسبة لكل المهتمين بأدب فـورد اهتمامه الكبير بكل التفاصيـل والجزئيات الدقيقة المتعلقة بالمكان ، وهو اهتمام يصل الى حد الاستحواذ في «حياة وحشية» فكيف يتجلى هذا البعد أمامنا؟

من شـأن الاهتمام الحقيقي بهذا البعد أن يقودنـا الى قراءة تكاد تمتد سطرا بسطر لـ العاشق». ولست أريد هنا القيام بهذا النوع من القراءات، لكنني أود طـرح بعض الاشارات التي تقدم أمثلة مهمة ودالة حقا. فمنـذ السطور الأولى للعمل سنعيش ذلك الانتـزاع من المكـان المألوف الى مكـان آخر مجهـول يتعين على العين أن تـألفه، وعلى العقـل أن يستـوعبـه ، وعلى الوجـدان أن يتعاطف معـه . وتلك أمور يبدو من الصعب على مـارتن أوستن أن يتعامـل معها ، لكنــه قدر له أن يـواجهها، فهـا هو يضرب في شـوارع بـاريـس، محاولا الاستدلال على ذلـك الشـارع الـذي سيشقه ليمضي مبـاشرة الى حدائق اللوكمسبورج، ومـن ثم الى شقة جوزفين القـريبة منها، وهو حين يعود الى بـاريس، ويعثر لنفسه على شقـة في شارع بونابـرت سيواجه الصعـوبة ذاتها، وسيتعذر عليه أن يحدد بـدقة مدى بعدها أو قربها مـن ميادين رئيسية ومعالم بارزة في المدينـة الكبيرة التي تحيره المفارقة بين النماذج الخشبية المصغرة لمعالمها وبين الواقع المتدفق بالحياة في خارج المتجر الذي يبيع تلك النماذج المصغرة.

ولكن ما هي عـلاقة مارتن بالأماكـن التي اقتلع منها ولماذا جاء هـذا الاقتلاع ؟ إننـا سنتلقى الاجابـة على هذا السـؤال من خلال مكـانين محددين جديـرين حقـا بدراسة مطـولة، أولهما الدار، وثـانيهما المطعم الذي شهد الصـدام بين مارتن وبـربارة وخروجها الى رحاب الليل، بعيـدا عن حياتهما ، وربما الى رحاب الموت، حسب الهاجس الذي يداهمه في نهاية الرواية.

إن الدار، بـالنسبة لأي إنسان، هـي قلعته هي مـلاذه ، هي قوقعته، هي «عندي» بمعناها المطلق، وفقا لتقسيم مول وروميز لأنواع الأماكن، وذلـك في تناقض حاد مع «عند الآخـرين» الذي يندرج المطعم في إطاره.

وأول ما سيلفت نظـرنا في هذه الدار أنها لن تحقـق لنا تلك الحميمية التي هي الوظيفة الأولى للدار، فهي تبدو لنا وقد فقدت بعدها الانساني، وتحولت الى «المكان الـلامتناهي» وغدت مكانا خاليا من الناس، كالصحراء ،وفي الوقت نفسه يرتبط بالمغامرة ، وربما لهذا بالضبط سيبادر مارتن بسحب حقيبته وإلقاء بعض الأغراض بها والانطلاق الى المطار في طريقه الى باريس.

ولست أشـك في أن شقة جوزفين وشقـة مارتـن في شارع بونابرت تستحق كل منهما دراسة مفصلة تندرج في هذا الاطار ، ومع ذلك فـإن المكان الذي ينبغي أن يحظـى باهتمام حقيقي لا يعدو ذلـك الجزء من حدائق اللـوكسمبورج الـذي سيمضي إليه مارتن وليو، وبصفة خاصة أجمة الطقوس.

وأجمة الطقـوس هذه مجمـوعة ملتفـة من هـذا النوع مـن الأشجار، تعكس تباينـا رهيبا ومنـذرا بالمأسـاة بين مظهرهـا الخارجي وجوهرها الباطنـي ، فهي من الخارج خضرة ساحرة وظلال وفيرة وأمن يترع النفوس بالطمـأنينة بل أن النص يشير الى أن فتنة هذا المكان تغري بقيلولة أو بممارسة للحب.

ولكن هـذا المكان الـذي لا يبعد كثيرا عـن ملاعـب التنس ، حيث أصوات ارتطام المضارب بالكـرات وثرثرة النسوة المترعة بالضحكات سرعـان ما ينكشف لدى اقتحام مغاليقـه عن ظلام مطبق ومـأساة وحشيـة وفضلات إنسانيـة ونفايـات وجذور وجذوع أشجار وتراب ورطوبـة خانقة، وأخيرا صرخة الصغير ليو المفعمة بالرعب والاحتجاج.

... وبعد فقـد يبادر قاريء بطرح هـذا السؤال : لقد قـدمت تيار الواقعية القذرة من خلال رواية «حياة وحشية» لريتشارد فورد ثم عـدت فألقيت المزيد مـن الضوء عليه من خـلال رواية فورد «العـاشق» وهـا أنت هنا تقـدمه لنا نمـوذجا لابـداع هذا التيار. ألا تـرى في ذلك اختـلالا في التوازن على حسـاب مبدعين كبار في إطار هذا التيار مثل ريموند كارفر؟

وأقول : بلى ، ولكن مـن الذي قال إن المستقبل لا يحمـل لنا وعدا بامكانية تقديم المجلد الذي يضم أعمال كارفر القصصية الكاملـة في طبعة عربيـة مع رحلة ممتـدة في عالمه الابداعـي من خلال هذه الترجمة الشاملة؟

* * *

المتخيل الروائي والتاريخ

مدارات الشرق
بنيات التفكك والاختراق

واسيني الأعرج*

١ - بين المخيلة والمتخيل

من الصعب بل من المتعسر جدا إيجاد تعريف علمي مطلق لمفهوم «المخيلة» ، على الرغم من كون المفهوم ليس غريبا على الدراسات التاريخية والفلسفية والدينية مطلقا. فهو يشكل حجر الزاوية في الفكر الإنساني ، ومنه الفكر العربي، والفلسفي على وجه التحديد، سواء في عقلانية الفارابي، أو في صوفية ابن عربي، أو في تاريخية الطبري، المحكومة بشبكة المتخيل في جزء كبير منها . لكن في كل الأحوال يظل المفهوم يسير بآلية تكاد تكون هلامية وميتافيزيقية، ولا تساهم مطلقا في بلورة مفهوم واضح، قادر على حل الإشكال / الإشكالات التي يصادفها النص الأدبي. ومع ذلك، فنحن نحتاج حتما الى حسم ولو إجرائي لقضية لها بعد روحي وفلسفي، من أجل السيطرة على متجلياتها في النص الأدبي عموما، والروائي خصوصا، في علاقته الحميمة بالتاريخ.

في هذا المدخل الجزئي سننطلق من التصور المبطن الذي قدمه تودوروف في تعريفه للنص الروائي، وآلية اشتغاله داخليا يقول: «كل رواية أو قصة تحكي من خلال حبكتها قصة إبداعها الخاص. قصتها الخاصة [١]».

عندما تقوم بتفكيك هذه الجملة النقدية المتلئة . سنحصل على مجموعة من التصورات التي يمكن تنضيدها بالشكل التالي.

الحكاية والإبداع

أولا : كل نص هو في نهاية المطاف عبارة عن حكاية، أي مجموعة من الرموز والدلالات المناهضة للمرئي والحقيقي، وهي مبنية على تراكمات قبلية . أي أننا لا نحكي من الفراغ ، لكننا نحكي انطلاقا من شيء موجود، من مادة متخيلة، عامة، ومشتركة وهي ملك مشاع، وهلام لا شكل منته له، إلا أنه يتخذ شكل الخصوصية عندما يخرج من «المشاعية» ويدخل سياق الإنجاز الفردي. وبشكل أكثر تبسيطا هو مثل الماء، هو سائل، لا شكل ولا لون له، لكنه عندما يوضع في كأس يصبح ملكا للكأس، أو لشكل الكأس ويتخذ صبغته.

ثانيا : وكل نص يبدع نفسه من الحكاية قصته الخاصة. أي انتقال المادة المحكية بوصفها مادة أولية matiere premiere مشاعة، من الحيادية، الى الانتظام والتقولب والتشكل . أي أن الهلام، أصبح كيانا مستقلا، أصبح مخيلة منجزة، أي متخيلا ينتمي الى صاحب النص مثلا، ولم يعد ينتمي الى العموم، وكل من أخذ منه يدخل في مجال السرقة الأدبية، لأنه لبس لباس مشكله وصانعه. مثل النحات الذي يتعامل مع الأحجار الموجودة في كل مكان، وهي تحت تصرف كل الناس. ولكن منذ اللحظة التي يمس فيها إزميل الفنان جنباتها يتغير كل شيء وتبدأ عملية الانتماء والخصوصية الى الفنان.

يوصلنا هذا التنضيد الى استخلاص المصطلحين التاليين ضمن تعريف أولي.

أولا المخيلة (بكسر الياء) Lîmagination وهي ذات فضاء عام.

ثانيا : المتخيل (بفتح الياء) Lîmaginaire وهو ذو فضاء خاص. بمعنى آخر هو المادة الأولية العامة، بعد إبداعها من جديد وإدخال عنصر الذاتية عليها. تكون خارج النص (في المجال الأدبي مثلا) فهي تنتمي الى الفضاء الواسع الذي يمكن لأي واحد أن يستقي منه. أي هي تنتمي الى المخيلة العامة.

وعندما يخضع هذا الفضاء للعمل، ويشتغل على مادته بجدية، ليدخل ضمن تركيب نصي أو في لوحة فنية، أو على الرخام والصخور، والزرابي، أو حتى في المادة التاريخية كنص، أو في السياسة وغيرها ... تصبح المخيلة مادة إبداعية منجزة، أي متخيلا. وهنا قد توضع أمام مأزق ما عندما يطرح السؤال التالي: إذا افترضنا أن للقارىء الناقد مخيلته (وهذا مؤكد) ويتعامل مع كتاب إبداعي لنقده، أي مادة منجزة

---

* ناقد وروائي من الجزائر.

مع متخيل فكيف سيكون الأمر؟ إن المتخيل في هذه الحالة يصبح مادة مشاعة ،أي يمكن لمجموعة من النقاد أن ينجزوا دراسات مختلفة انطلاقا من نفس النص. هذا صحيح تماما. ويقودنا الى ضرورة الاعتراف سلفا بأن الحدود الفاصلة بين المخيلة والمتخيل هي حدود نسبية، يمكن أن يتبادلا فيها المواقع بسهولة، ولكن هذه النسبية لا تضر مطلقا بجوهر التعريفين، أي عمومية المخيلة وخصوصية المتخيل متناولا في نص محدد. فالمتخيل ليس مغلقا إلا في حدوده الخاصة.

نستطيع أن ننجز متخيلات كثيرة، من مخيلة مشتركة. وبهذا تصبح المخيلة موضوعا للمتخيل un Sujet . فهي مشروع غير منجز عندما يفتح انغلاقه ويمتلك طابع الديمومة. كأن أقول مثلا: المخيلة الشعبية غنية وصالحة لأن نكتب حولها نصا أو مجموعة نصوص. أما المتخيل فهو فعل منجز ومنته، كأن أقول مثلا، إن كاتب ياسين انجز متخيلا هاما (روائيا) ومتميزا، في روايته «المضلع المرصع» .... انطلاقا من المخيلة الشعبية في السيرة الهلالية.

حتى الجانب اللغوي المباشر، يقترب جدا من هذه التفريقات الجوهرية بين المصطلحين الأساسيين الفاعلين في النص الأدبي: المخيلة والمتخيل. فالمخيلة (بكسر الياء) ، تحيل الى الاستمرارية وعدم الثبات، والتجدد الدائم والدينامية . أي : مادة عامة خاضعة للتغيرات.

أما المتخيل (بفتح الياء) فيحيل الى نوع من الثبات (ضمن انغلاق النص طبعا) فالفعل أنجز وانتهى، ولهذا يتحول الى آلية داخل النص تعطيه خصوصيته ورائحته، وتعدد بنيته ومعالمه.

نستطيع أن نقول الآن في نهاية هذه المقاربة الأولية، التي تصادفنا مصطلحاتها فيما تبقى من هذا البحث أننا أمام موضوع وفاعلية.

* المخيلة بوصفها موضوعا [L'magination comme Sujet] .
* والمتخيل بوصفه آلية [L'imaginaire comme Macanisme].

وأمام أصل أساسي ، وفرع يعطي للنص تمايزه ضمن دينامية متحولة. وهذا لا ينطبق إلا عندما يؤخذ النص المنجز / كنص مغلق. لكن هذا النص كما ذكرت سابقا، بفتحه النقد للتأويل والدراسة، سيتحول الى مخيلة يشتغل عليها الناقد، ومادة حيوية، ينجز من خلالها متخيله الخاص، أي مادته النقدية المنجزة.

نستطيع الآن أن نركن الى هذا المدخل عن المصطلحين الأساسيين في هذه الدراسة، ونحاول أن نتقرب من خلالهما لقراءة التاريخ بوصفه مخيلة والرواية كمتخيل منجز.

٢ - فضاء التاريخ / فاعلية النص:

هل الرواية تاريخ؟ بمعنى أدق : هل هي إعادة إنتاج وتنظيم للتبدلات الحاصلة في القشرة والعمق للمجتمعات والأنماط؟ هل تمتلك حقيقتها الخاصة؟ وهل تتجسد هذه الخاصية في وقائعها المسرودة أم في شكل حكيها أم في طريقة تلقيها وتأويلها أم في مرجعيتها [٢].

السؤال ليس جديدا. لكن الإجابات المبلورة حتى الآن انطلاقا من هذا السؤال تضع الرواية كنص أدبي، ضمن مصاف التاريخ. وعلى هذا الأساس تبدأ في إنجاز مشروعها النقدي الذي يحاسب الرواية بمسطرة التاريخ المسبقة. ضمن منظور يعتبر الفعل التاريخي، فعلا منجزا ومغلقا وفق نمطية (منهجية) مسبقة. هذا العقل الناقد، ما يزال حتى الآن ماثلا بيننا، بل وفاعلا ومقوّما(؟) أحيانا. ويكفي أن أسوق مقالا بسيطا ومحرجا لنتبين فداحة هذا النقد الإحالي للتاريخ، حتى عندما يتعلق الأمر بنص مبدع، أي ببنية مؤسسة جوهريا على عناصر ودلالات تحكمها عملية التخيل أكثر مما تحكمها التنضيدات التاريخية للوقائع والأحداث، تلك هي «آيات شيطانية» لسلمان رشدي التي حركت الكثير من القراءات الأدبية النقدية، العربية، لتتحول فجأة الى قراءات في نص يفترض وكأنه من التاريخ، وبدأت في تقييمه على هذا الأساس (تهديمه؟) ناهيك عن اعتماد هذه القراءات على الإعلامي، واليومي، والأيديولوجي والاستهلاكي، وبدون قراءة للنص. ويكفي الرجوع لكتاب ذهنية التحريم لصادق جلال العظم [٣] لنكتشف هول الفاجعة.

ليس هذا مكان السجالية حول رواية «آيات شيطانية» ، ولا لتناول السذاجة النقدية التي لا تفرق بين النص التاريخي، والنص المتخيل ولكن هذه النماذج وغيرها، تعطي للسؤال المطروح في بداية هذا البحث بعض الشرعية المؤسسة على شيء موجود، وليس على فرضية نقدية متخيلة، أو انتهى وجودها من ساحتنا الثقافية، والتي تلزمنا بضرورة البحث عن إجابات مناقضة أكثر ارتباطا بطبيعة وبنية النص الأدبي.

إذن الرواية ليست تاريخا؟!

وكتحصيل حاصل فهي بنية نوعية genre تتأسس على المتخيل (تحويل المخيلة الى عناصر نصية). وهذا لا يعني مطلقا أنها بنية مناقضة للتاريخ بشكل مطلق. فالتاريخ نفسه، رغم علميته، التي ماتزال مثار جدل، لا يقع خارج المخيلة (بمعناها العام) فالترميمات والنقائص والنقاط البيضاء والمساحات الفارغة لا يمكن أن تحل إشكالها إلا المخيلة (المضبوطة علميا، نسبيا) وتتحول لاحقا الى متخيل داخل بنية الحكي في عمق النص/ النصوص، التاريخي.

فالمخيلة وحدها تعطي للتاريخ نسقا، وطريقا ومسارا متمايزا من خلال الافتراضات التي يقترحها المؤرخ لترميم البياض. وإن كانت هذه المخيلة مؤطرة بمجموعة من الضوابط هي في نفسها من حيث الجوهر بالنسبة للنص الأدبي، ولكنها تختلف باختلاف الطبيعة التكوينية للعقل المعين. ففي الرواية كذلك يقدم المتخيل وكأنه واقع ملموس ومجسد، يضاهي الواقع في كل تفاصيله، ويبتعد عنه من حيث كونه بنية لغوية أولا وأخيرا تشتغل على الرموز والدلالات. والتاريخ عندما يقوم بفاعلية ملء الفراغات، يندر عليه الالتجاء الى المخيلة المكونة من

عناصر تراثية وحداثية، دينية وغير دينية، أيديولوجية وسياسية إلخ... فهو في نهاية المطاف: قراءة، قراءة مشفوعة بمنهجية وبالرغم من ذلك يظل بتكوينها، شيء من الذاتية. وفي المجال النقدي الفعل تبيان. هناك قراءات نقدية كثيرة الرموز روائية عربية: مثلا نجيب محفوظ، لكنها كلها تحمل بصمات أصحابها وقدرات أصحابها على التخيل للاشتراك والغوص في متخيل الآخر، أي متخيل «الأنا» الناقدة، ومتخيل «الأنا» الكاتبة.

فجسد هذه الكتابات ليس إلا نواة كم هائل، يشتمل على كل ما أنجز حوله، والذي يتحول مع الزمن الى مجموعة من العناصر التأويلية التي تتحكم في مسارات المتخيل النقدي المصاحب لفعل القراءة المغير أو المنتمي لبروتوكول القراءة، ذاته. فالكثير من النصوص الخالدة تشكلها القراءة المتخيلة يوميا، وتدفع بها الى الواجهة، بل إن عظمة عمق المتخيل الأدبي داخل نسيج هذه النصوص، دفع بالنص المتخيل الى درجة مغادرة صاحبه نهائيا وتحقيق وجود مستقل يقع خارج الحالة الزمنية المرهقة والمفنية لكل التفاصيل المشروطة بالحياة والموت. فالقليل منا مثلا يعير أهمية كبيرة ليمغوال دي سرفانتس ولكن كلنا نعرف دون كيخوتي (دون كيشوت) وكأنه إنسان حي بلحمه ودمه، وليست شخصية متخيلة زاحمت الواقع بقدراتها، حتى احتلت وحدها مساحة النص والكاتب معا. الشيء نفسه، وإن بدرجة أقل يمكن أن يقال عن إيفا بوفاري في «مدام بوفاري» لغوستاف فلوبير،وعن شهرزاد في ألف ليلة وليلة، والتي لا يشغلنا كثيرا كاتبها أو كتابها كعادة النص الشعبي، بل شهرزاد هي التي تشغلنا، وقدراتها على الالتجاء الى الحكاية والمخيلة لإنقاذ ذاتها من الواقع المسطح واليومي والتاريخي الماثل في شهريار. إن ما صنع هذه النصوص وخلدها هو قدراتها التخيلية وبياضاتها المستديمة القادرة باستمرار على استفزاز القارىء ودفعه الى فعل إثبات جدوى القراءة الجديدة، وتنميتها: «تنحو الكتابة، والنص معا الى اللعب ومن ثمة لشرح ذاتها وممكناتها التقنية واللغوية والدلالية وتدخل في هذه اللعبة ذات الكاتب المغيبة وذات القارىء المستحضرة. إنها تستدعي متخيلهما معا ليشاركا في لحظة القراءة. الكتابة، ويعيدا تشكيل صورة النص، إذ بكل نص خصائص وثغرة دائمة متجددة الاشتغال تهدي للقراءة فراغها باعتباره موطىء قدم رغبات ومتخيل القارىء ومجال تجدد النص في الزمن والفضاء. إنها موطن القلق الذي يفترض التساؤل حول المعنى، والتواصل والكتابة ويفجر مسبقات التلقي الأدبي [٤]».

ونعود من جديد الى حافة السؤال المركزي. هل الرواية تاريخ؟! بالمعنى الصادم، وهل وظيفتها وقدرها أن تتحدد ضمن دوائره المغلقة عموما؟

التاريخ الأدبي، يضع أمام أعيننا الكثير من النصوص التي تحيل الى التاريخ كبنية فاعلة بشكل مباشر، وموجهة لمسارات الكتابة، ولكنه يزخر كذلك بعكس هذا. لقد قدم بلزاك نصه الكبير «الكوميديا الإنسانية» في شكل مجموعة متماسكة من الروايات تشكل الضرورة التاريخية لظهور فرنسا الحديثة، من خلال اختراق المخيلات السائدة واقتحامها وتجديدها بحاجات روحية جديدة ورموز ودلالات تربك السائد والمستقر، وتضعه على حافة الارباك والاختلال، على عكس مثلا - والتر سكوت الذي ظل محجوزا ومؤطرا داخل التاريخ . منه ينطلق وإليه يعود باستمرار حتى وإن لم يكن التاريخ هو الضابط المطلق، ولكن والتر سكوت لا يتخيل خارج ما تقدمه الحقيقة / الحقائق التاريخية ولا يدفع بإمكاناتها الداخلية الى التجلي والظهور ليظل المتخيل التاريخي في حدود المخيلة.

ولكن هل تستطيع الرواية أن تفلت من التاريخ لتحقق كياناتها الذاتية، أي لتصبح نصا مضادا للتاريخ، أي مضادا للوثوقية والمطلق والحقيقة، أي مضادا للمخيلة بوصفها فضاء واسعا يفتقد الى الخصوصية والتمايز و«الأنا» الإبداعية المحولة؟

استحضر هذه «الحدوثة» التي وقعت فعلا في إحدى قرى الغرب الجزائري، وكتبت عنها الصحف بنوع من التهكم، وتقع يوميا آلاف المرات في العالم، لأن فرادتها لا تكمن في طبيعة الحادث، وإنما تكمن في قراءته من موقع التفصيص والحكي والتخيل.

تقول الحدوثة «وقع حادث سيارة في الطريق A7 الذي يربط أقصى الغربي بمدينة تلمسان. خلف هذا الحادث العديد من الجرحى ، متفاوتي الخطورة. نقل الجميع الى أقرب مستشفى ، مستشفى مدينة مغنية، هنا تنتهي الحدوثة، وهي في جوهرها تكاد تكون عادية، وربما مبتذلة لتكرارها يوميا، والمهم هو كيف رويت فيما بعد على مدار أقل من يوم واحد، قبل ظهور الحقيقة نهائيا، والتي تعيد الأمور الى نصابها. أي كيف اشتغل المتخيل داخل تاريخ ومخيلة هذه الحدوثة التي تشكل واقعة تاريخية سنحاول أن نقدم هذه الروايات الشعبية بنوع من الاقتضاب.

* **الرواية الأولى** [وهي الرواية القريبة زمنيا من الحادث]. تقول:

«وقع حادث سيارة في الطريق A7 (....) ويبدو أن معظم المتواجدين بالسيارة أصيبوا بجروح بليغة بمن فيهم «س» (وهو من سكان القرية التي نشأت داخلها هذه التعددية في الرواية).

* **الرواية الثانية** [وهي الرواية المنشأة على الأولى، بعد زمن، ومروية من طرف راو واحد].

«وقع حادث سيارة في الطريق A7 (....) وكان «س» موجودا على متنها وقد أصيب في رجله اليمنى التي قد تكون قطعت إضافة الى رضوض خطيرة في الصدر».

* **الرواية الثالثة** [وهي مبنية على تراكمات الرواية الثانية وعناصرها يرويها شخص ثالث].

«وقع حادث سيارة في الطريق A7 (....) وأصيب «س» بجروح قاتلة بترت على إثرها اليد والرجل اليمنى وارتشقت بعض الضلوع

المكسورة في القلب. والأطباء يقولون إنه ميت، ولا أمل في نجاته».

* الرواية الرابعة والأخيرة [تبدأ حيث تنتهي الثالثة، أو يرويها راو رابع].

«وقع حادث سيارة في الطريق A7 (....) وقد قتل من كان بداخل السيارة، بمن فيهم «س» الذي تكسرت أوصاله، وجمجمته والتصق لحمه بحديد السيارة المحروقة، ومات قبل أن يصل المستشفى بسبب النزيف والحروق».

* **وفي النهاية** يرجع «س» الى القرية، في نفس اليوم بعد الحادث الذي كان بسيطا، والذي لم يخلف أي ضحية، ولا حتى أضرارا كبيرة في السيارة لتنسحب بعدها كل الروايات باتجاه الرواية الأولى التي تشكل مصدرا تاريخيا أو قريبا من التاريخ، وبؤرة للمتخيل اللاحق بالحدوثة البسيطة والعادية.

والمسألة عندما تعالج أخلاقيا، هي أن تصبح كل الروايات المنسوجة على الرواية الأصلية، كذبا أو تسلية للسيطرة على الزمن الضائع في الريف الذي يتعامل مع السيولة أكثر مما يتعامل مع الانضباط. لكن عندما تؤخذ المسألة من الزاوية الإبداعية، سيتغير الوضع حتما، وتتحول «الكذبة» الى متخيل، أي الى حكاية تنظم أشواق الناس وتشيل فراغهم.

وتتجلى قيمة الحكايات / الروايات في القدرة (الواجب) على الإضافة الذاتية، لتعميق وسائل الاقناع الإبداعية باتجاه الآخر. كل واحد يضيف من عنده من مخيلته للتمايز وامتلاك القدرة الخلاقة على توليد حكاية من داخل حكاية أصلية، تشكل الجذر التاريخي الأول. أي الاعتماد على عملية التقصيص (اختراع القصص المتعددة من قصة واحدة مركزية) وتشغيلها في النسق العام للحكاية (القصة) المركزية. إن كل أثر، وكل رواية أو قصة كما يقول تودوروف «تحكي من خلال حبكتها قصة إبداعها الخاص، قصتها الخاصة [6]». ففي الرواية، بوصفها فضاء أكثر تعقيدا وصعوبة في البنية والتركيب، تحدث التحولات بعلاقاتها باللحظة التاريخية والمشكلة للنقطة صفر في الكتابة، بشكل أكثر صعوبة، ولكن أكثر وضوحا. ولا يكون الارتباط بالتاريخ إلا في حدود اللحظة المحركة لعملية الحبك القصصي. ويظل عنصر المتخيل الحكائي هو المتحكم جوهريا في النسيج السردي للنص، يحدث هذا حتى في النصوص التي اعتبرها النقد العربي نصوصا ذات انتماء الى نوع يسمى «الرواية التاريخية»، كما حدده جورج لوكاتش[7]، بحيث يصبح التاريخ هو الشرط المسبق للحاضر بما في ذلك العملية الإبداعية ذاتها. إن شخوص النصوص الروائية الانتقالية (بين الشعبي الشفهي والرسمي المكتوب) لجرجي زيدان، أو لمعروف الأرناؤوط، أو لغيرهما، لا تندرج دائما ضمن الأطروحة التاريخية التي تتعامل مع النص كاستجابة لمعطيات ثابتة ومطلقة، ولا ضمن التصور الصارم الذي قدمه السير والتر سكوت الذي كان يلتزم في كتاباته بالتاريخ كحقيقة، ولكنها أقرب نسبيا (مع بعض التحفظ) من أطروحة ألفريد دو فيشيني Alfred de Vigny التي كانت تدعو وتؤكد على حرية الفنان وتقر بحق الكاتب في تغيير حوادث التاريخ وترتيبها وتأويلها، لأن الحقائق التاريخية وحدها لا ترضي العقل، ولكن الفن يتدخل في هذه الحقائق، فيغيرها ويؤولها جمالا فتصير حقيقة فنية بعدما كانت حقيقة تاريخية [7] فقد خالفت هذه النصوص المعتبرة «تاريخية» التاريخ ذاته وتجاوزت حدوده ومسطراته باتجاه تنشيط أكثر للمخيلة الفاعلة، التي ينشأ النص السردي داخلها، لدرجة أن السذاجة النقدية، اتهمت جرجي زيدان مثلا بالقصدية المسيحية لتشويه التاريخ الاسلامي، من موقع العداوة الصليبية المسبقة.. والشيء نفسه حدث مع معروف الأرناؤوط عندما كتب (سيد قريش) (٨) بأجزائها الثلاثة التي تبدأ بالعصر الاسلامي وفق الرؤية نفسها، والتي وان ارتبطت بالتاريخي، فهي تدرك مسبقا حدوده وفضاءاته وإمكاناته في المجال الإبداعي. ولهذا فهي تتكيء أكثر على المفهوم الشعبي لعملية القص، المفتوح أكثر والقادر على إحداث مختلف الاختراقات داخل التراث والدين والمجتمع والجنس وغيرها من مكونات المخيلة الشرقية (٩). أي زحزحة الأنماط المتخيلة التي وصلت الى درجة التحول الى تابو، ومحنط يمنع كل إمكانية للتجديد بحجة مناهضة التاريخي بوصفه ثابتا أنجز، وما على الخلف إلا تلقيه بنفس النمطية وبنفس المخيلة، التي لم يعد ممكنا استمرارها في ظل المتغيرات السريعة والعنيفة.

وكلما تمادينا في الابتعاد عن المصادر التاريخية، حافظت الروايات العربية على خيط رقيق مع التاريخ يزداد رقة عبر الحقب، وتفتح مكانه أبوابا واسعة أمام المتخيل الذي ينشيء الكتابة، ويشكل الى حد بعيد ملامح القراءة. فقد رصد نجيب محفوظ مثلا تحولات الأحياء الشعبية في مصر ما بين الحربين والصراع مع الانجليز في العديد من رواياته، خصوصا الثلاثية (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، كذلك فعل حنا مينه في (الشراع والعاصفة) و(الياطر)، و(المرصد) . وغيرها. وهو ما قام به يحيى يخلف في (نجران تحت الصفر) (تصوير نضالات الشعب اليمني)، وجمال الغيطاني في (الزيني بركات) مستعيرا جزئيات من تاريخ مصر العثماني من خلال المخيلة التي يصنعها الماضي، والراهن بهزائمه (١٩٦٧) وانتصاراته القليلة، أما شخوص محمد ديب في ثلاثية (الحريق، الدار الكبيرة، النول) فإذا كانت لها علاقة / علاقات، وطيدة باليومي وتعيد تشكيل تفاصيل تاريخ مضى (ما بين الحربين والتحولات اللاحقة)، فإنها تظل في جوهرها تسرد تاريخا متخيلا، تاريخا يصنعه النص وبه يخترق الروايات الرسمية للتاريخ.

ولا تشكل إذن من حيث الجوهر، العناصر التاريخية الأولى إلا ما تشكله الرواية الأولى في الحدوثة المذكورة سابقا، والتي غامت فيما بعد بحيث أصبحت الحذافيرية التاريخية عاملا ثانويا مضللا بالواقعية الملموسة، وهو ليس كذلك داخل بنية تحكمها عملية القص والتخيل.

ولا مانع من أن نذكر مرة أخرى، أن هذه القطيعة مع التاريخ ليست مطلقة، لكنها حاصلة بدرجات متفاوتة، بحسب النصوص المعاينة للدرس والتحليل. ويمكننا في هذا السياق ملاحظة مستويين داخل البنية

الروائية العربية في علاقاتها بالتاريخ العلمي، والتاريخ المتخيل.

المستوى الأول: مستوى تـاريخي يكاد يكـون مباشرا ومشـابها للمصدر المنحوت منه في الكثير من تفـاصيله، مشيدا على منظور محدود للواقعيـة بوصفها استعـادة أمينة لتفاصيل الحياة والتـاريخ. أي كما استـوعبت ومـا تزال تستـوعب حتـى الآن على أساس أنها الانعكـاس المباشر للحياة الفعلية بمعنى ربط المتخيـل (اذا وجد) بالنموذج الجاهز، ومنعه من التطور عبر السيرورة النصية.

إن معضلة النقـد العربي، التي ما تـزال حتى الآن ماثلة بيننـا، هي ميله نحو تحبيـب الجاهز والمسطح على حساب تشغيل مكـامن المتخيل التي تشكـل حجر الزاويـة في بنية الحكايـة، أي الرواية مثـلا، وتحجيم إمكاناتها ودفعهـا الى الارتباط بالمرئي والملموس أي الواقعـي بمعنى ما مـن المعاني، وهـذا مـا يعود بـالخسـارة على الكثير من النصـوص في إمكاناتها السردية التي ظلت مبطنة في داخلها بـالرغم من أن تاريخنا هو تاريخ حكايـة أي تاريخ يأخذ فيه المتخيل مـداه الأقصى: المسجد يحكي المقهى يحكـي. الساحات تحكي السـوق تحكي المنتديات تحكـي النص القـرآني يقص ويحكـي ولا شيء يعطي المشروعيـة لـواقعية التسطيـح سوى «الجبن» عن اختراق ما حولته المخيلة الجماعية الى مقدس ثم تابو، والانتظام ضمن ما هو متسيد ومنجز، لنصبـح أمام واقعية تريد إعادة إنتاج الواقع، لكنها عاجزة موضوعيـا عن فعل ذلك، وأمام نص يضاهي التاريخ لا يستطيع مطلقا أن يكونه.

فالمخيلة الشرقيـة (ولو كان في هذه النظـرة بعض من الاستشراق) هي غنيـة بتماديها وغناها، وقد فتحـت إمكانات واسعة للمتخيـل لكي ينجز وجـوده المستقل بـدءا بالنـص القرآني مـرورا بالسير الشعبيـة (عنترة بنو هلال، سيـف بن ذي يزن وغيرها..) الى القصـص المعروفة: قصص الجن والملائكـة، ألف ليلـة وليلة، كليلة ودمنـة، الرحـلات (ابن بطوطة مثـلا) وغيرها .. حيث تمادت المخيلة الى أقصاها ضـاربة عرض الحائط بكـل الضوابـط العقليـة المتداولـة، ومنجـزة في الـوقت نفســه ضوابطها الخاصة ضمن متخيل هي أنشـأته إبداعيا، فلا شيء يمنع من أن يعيش الانسان ثـلاث مئة أو ثلاثة آلاف سنـة، ولا شيء يمنع من أن ينتقـل كـاتـب مـن عالم الأحيـاء الى عـالم الأمـوات، يـزور الشعـراء المحشورين في جهنم، والمحشورين في الجنـة ويحاججهم لغويا وشعريا (أبوالعلاء المعري، في رسالة الغفـران)، وقد يكون في ذلك شيء من العمق الدينـي، (مثلا الإسراء والمعراج)، لكن المخيلـة الإبداعية وظفت الـديني لمصلحتها ولأشـواقها الأدبية، ليفقـد الدينـي كنقطة أصلية. تـاريخية وجوده ويتماهى داخـل المتخيل المنجز، في وقت تحولت فيـه الواقعية في الكثير مـن نماذجها النقـدية الى ديـن، بمعنـى الثابـت والمضبط سلفـا والمرتبط بـالنمط المهيمن والسائد، وحتـى عندما يتخيل المبـدع، فهو لا يفعل ذلك إلا داخل المنظومة المنجـزة والمسبقة. مما أثر سلبا على الإبداع وعلى القراءات النقدية التي بنيت على هذا الإبداع، ودفعت بالنص الأدبي الى الانضواء داخـل التبعية التاريخية والتشيـد داخل منظومة الـرموز والدلالات السائدة والمتداولة وربما المبتذلة.

المستوى الثـاني : مستوى أصبحـت فيه المخيلـة سيدة المحكي، متجاوزة علاقاتها بالتاريخ الى حد كبير، لتصبح في نهاية المطاف صدى لا للواقـع، بل لنظامهـا وبنيتها، وحتى التاريخي عنـدما يذكـر، يذوب داخل عناصر المخيلة الجديدة.

الطـاهر جـاووت مثلا، في نصـه الذي يـلامس التـاريخ «ابتكـار القفر[٩] Llinvention to du Desert ، لا يعيد شخصية ابن تومرت الى الواجهـة ولا المرابطين، وإنما يحاول أن يجيب على اسئلـة الراهـن، من خلال المخيلة الراهنة (الممزوجة بعناصر تاريخية تراثية). يقول الراوي «يجب علي أن أتوصـل الى معرفـة ما يسكنني حقيقـة، ابن تـومرت أم رامبو؟! لقد اختلطا فـيّ مثل ظلي، (الرواية) «تاريخ المرابطين يومض في تهويم بعيـد، يصلصل داخـل جمجمتي، مـن خلال تصـاعدات حـادة تشعل نارا تحت القفـا. (الرواية)». وابن تـومرت، يصبح عند الطـاهر جاووت كما يقول مـراد بوربون [١٠] مثل دون كيشوت. لقـد حارب بمفرده طاحـونات السلطة واللذة. والغـريب في الأمر أنه ربـح المعركة. فالمرابطـون ليسوا إلا المخيلـة الواسعـة والطفوليـة التي حملهـا معه الكاتب، وليسوا التاريخ المنضد سلفا. تقول الرواية في أسطرها الأخيرة «من يعرف إذا لم يكن اهتمامـك بالمرابطين قد بدأ من هذه القـرية، منذ زمن طويل اهتمامك باليوتوبيـا الطاهرة التي لا تملك أي مقدس خارج الطفولـة التي تضايقـك، (الرواية)». والشيء نفسـه، أو يقاربه قـام به رشيد بـوجدرة في (روايـة معركـة الزقـاق [١١]). لا يستعيد أمجاد وانتصارات ولغة طـارق بن زياد، بقدر مـا يستعيد صورته الطفـولية ومخزوناتها المليئة بالصور والتخيلات التـي حولتها الحياة الى حقائق ثابتة لا تدحضها إلا الكتابـة باختراق المتخيل التاريخي ، باتجاه البحث عن متخيل آخر أكثر اقترابا من الحرية والكتابة والإبداع.

تتداخل صـورة الكاتب وأعماقه، بصورة وأعماق طـارق بن زياد، وهو أمر لا يستطيع التاريخ أن يقوله مطلقا. واذا قاله فلن يكون ذلك إلا عبر مجلدات عديدة. ما تقوله الرواية زمنيا في لحظة، يحتاج فيه التاريخ الى كل الاستحالات للقيام به فالتاريخ من هذا المنظور، هو لعبة الكاتب، مثلما الكلمات. ومادته المعجـونة (Sapatte `a modoler) التي تعجـن بضوابط تنتمـي الى الأدب وليس الى التاريخ بالمعنـى الصارم، فتتحول العلاقة الإبداعيـة بالتاريخ الى علاقة مسـاءلة اختراق ، ثم الخروج من الدائرة إنها معركـة ضد المسكوت عنه والمسكـت عنه. فالروايـة تواجه التاريخ بالسـؤال الهدمي وبالكلمات، والمحرمات وبالـذاكرة المتحفزة. إنها معركـة انتزاع شرعيـة الخطاب. مخاطبـة الآخر المهيمـن والمدون للتاريـخ الرسمـي بكامل الغيـظ والغضب، نكايـة ببلاغتـه وبتاريخه المقولب وبأشخاصه المصنمين [١٢].

عبر مواجهة المخيلة بمتخيـل آخر، أكثر حرية وديناميـة وإبداعية، وضمن هـذه الديناميـة، والاستراتيجية، تنشيء روايـة «عين الفرس» للميلودي شغموم [١٣] عالمهـا المتخيل اللا تاريخي والـلازمني. إذ أن «الحكاية لا يمكن أن تنوب عن التاريـخ ولا التاريخ يمكن أن ينوب عنها [١٤] «إن وعي الحاكي بلعبة حكايته هوما يجعله يحددها في جديتها أي في توازي الحكايـة مع التاريخ والفعـل والتأثير. وهذا التحديـد ليس في آخر المطاف سوى الدعوة الأكيدة الى إعطاء الحكاية بعدا تخييليا يوازي البعد الفاعل للتاريخ من حيث هـو تاريخ جدي.. إن هذا النص يتخذ من

التساؤل عن حقيقة الحكاية وبالتالي عن حقيقته هو، موضوعته المركزية، الى درجة تصبح معها الحكاية ذريعة فنية لتموجات فكر لا هم له سوى أن يجعل من الكتابة سؤالا أخطبوطيا حول مصير القول. كل قول [١٥].

لم تعد الحكاية رديفا باهتا لتجليات الواقع العيني، والرواية العربية أدركت هذه المعضلة متأخرة، في الكثير من نماذجها. فالواقع نفسه الذي كانت تحيل إليه لم يعد واقعا منتظما ومعقلنا، وخسر واقعيته الوهمية ودخل في أنماط غرائبية تجاوزت الرواية، كإمكانية تعبيرية ذاتها. والوعي بمثل هذه الحالة، أعطى للمخيلة الروائية العربية (؟) زادا تحرريا جديدا لتجاوز النقلية الضعيفة والباردة، والتعامل مع الذاكرة والمخيلة المنتظمة داخلها بوصفها مخزونا من الإشارات والرموز، والدلالات والتراكمات القادرة على تشييد نص ملحمي يخترق ماضيه وحاضره بكل إبداعية. وهو ما أنجزه حتى الآن نصان عربيان متمايزان وجديدان نسبيا، خماسية (مدن الملح) لعبدالرحمن منيف ورباعية (مدارات الشرق) لنبيل سليمان [١٦] بحيث دفعت المخيلة الى أقصاها، واخترقت رموزها لتفشي بكل أسرارها وتوجعاتها المكتومة.

إن «مدن الملح»، ليست التاريخ المشخص علميا، ولكنها التاريخ المنجز تخيليا، وإن كانت بعض الآثار ماثلة (مثل تعاقب العائلات الحاكمة في الخليج والسعودية، واكتشاف النفط، والصراعات القبلية). وهي تنداح داخل بنية النص المحكومة بنية تخيلية خاصة منفلتة من واقعية المرجع الثابت. فـ«حران» أو صحراء موران، كدلالة رمزية لها علاقاتها بالمدن المنشأة حاليا. لكنها تظل مدينة من ورق وكلمات وهي عنصر مركزي لبناء الحكاية وامتداداتها التخيلية. إن ما يميز هذه الرواية هو قدرتها على التخيل، وما يميز التاريخ في هذا النص هو قدرته الكبيرة واليائسة على الاحتماء وراء حدوده والتحول الى مرجع ثابت ضمن منظومة من الأفكار والتصورات والدلالات المسبقة والمنجزة، خوفا من التخيل الذي يجتاح بنية التاريخ ذاتها (داخل النص الروائي) ويخترق عفتها وحصانتها. وتلعب عملية التقصيص (دراج موتيفات قصصية صغرى داخل البنية المركزية للنص) دورا مهما في إغناء التخيل وتنويعه لتدعيم هرمية القصة ونظامها وإخراجها من حدود نمطية التاريخ الذي يدرج ضمن الرؤى المستقلة نسبيا للمتخيل الروائي، مثلما حدث في «مدارات الشرق» لنبيل سليمان.

في (مدارات الشرق) هناك النقطة البدئية أو اللحظة الصفر التي كثيرا ما تكون تاريخية (؟) ثم مع عملية القص تتماهى داخل المتخيل العام للرواية، وداخل الرموز الجديدة التي تنشئها الكتابة من خلال عملية/ عمليات (التقصيص). فالشخصيات بالمعنى المبسط (مثل رستم آغا، سفلو، ياسين الحلو، أبو عاطف، الأمير دشاش، الباشا شكيم، سليم أفندي، عائلة التكلي وغيرهم ..) وكذلك الأمكنة (كالزنبقلي .الساحل، الغوطة، دمشق، حمص البادية، قبية مرجمين، آخر لالا وغيرها..) تحيل الى السياقات النصية قبل أن تكون مجرد تاريخ معروف أو متعارف عليه. فلا تهتم «بالتاريخ» كتاريخ رسمي وحوادث مسندة، ولا تحتفل بالشخصيات المشهورة والمعروفة، أي إنها لا تتزيا بأزياء التاريخ أو تتوسل إليه عبر أصنامه وأعرافه، ومقدساته إنها تنهل من التاريخ الشعبي الذي لم تدونه كتب التاريخ[١٧]» ونبيل سليمان يعيد بناء المخيلة باتجاه متخيل، ليس الملحمي فيه من التاريخ المنمط والمحدود والجاهز، ولكن من الفضاءات الواسعة التي يمكن أن يؤسسها هذا التاريخ من خلال تحرير ميكانيزمات التخيل والإبداعية بالمعنى. إنها الرواية والنص الذي يدفعنا الى السفر في الذاكرة والتاريخ وأحلام المستقبل ــ كما يقول عبدالرحمن منيف عن (مدارات الشرق) وفي أعماق الزمن المفترض المناقض للزمن التاريخي الخطي والوقائعي مع الايهام المسبق بصدق(؟) المتخيل، تاريخيا وحدوثه فعلا، أو إمكانية حدوثه من خلال فاعلية الراوي / الرواة، الذي يقوم بضبط محكم لكل المسارات النصية التخيلية التي تهدم التاريخي، ثم تعيد تركيبه وفق زاوية نظر، مخالفة، تعطي للمتخيل إمكانات جديدة باتجاه تحقيق الذاتية الإبداعية والخصوصية والتمايز باتجاه اختراق التاريخ كبنية ناجزة ومنتهية. فالراوي، يرفض أن ينتهي داخل مهمة توسطية، بين الرواية والتاريخ، بين المحكي والنص، وهو يندغم كلية داخل الحكاية بعد أن يتسلل إليها من خلال عملية / عمليات التقصيص التي تغير أصلا في الوقائع والوظائف المركزية وتحيزها أكثر باتجاه المتخيل الافتراضي (المناهض للواقعية التاريخية) عبر احتراقات هي وسائل فنية لتفكيك التاريخ وموضوعيته النمطية التي لا تتجاوب دائما مع الكتابة الإبداعية كما سنرى من خلال (مدارات الشرق).

٣ – مدارات الشرق / بنيات التفكك والاختراق:

ينبني نص المدارات [١٨] أصلا على هذا التصور الكلي المقدم نظريا والذي يجعل من التاريخ(؟) مادته الأساسية لممارسة «لعبة» الرواية وتأصيل «الحكاية». هذا المفهوم الذي تحول من خلال عملية القص الى «شعرية» تحكم النص الروائي من أوله الى آخره. شعرية تتجاوز حدود اللساني والأسلوبي المشكلة لموضوع الأسلوبية، باتجاه بنيات أخرى أكثر تعقيدا، وأكثر تشابكا، تقترب أكثر من نظام الخطاب الأدبي الذي ينشىء تمايزه من خلال حركته الداخلية [١٩] على اختراق بنيات التاريخ «المقدس»، معرضة إياه الى مجموعة من الكسورات الداخلية، ثم تعيد الرواية بناءها وترميمها عبر قنوات متعددة، استعملت كوسائط للتفكيك وإعادة الإنشاء للخروج من دائرة التاريخ الموضوعي، المقنن الذي يعمل بوقائعيته ومباشرته، الى سحب النص نحو مجال آخر، غير مجال الكتابة، لكن الكتابة الروائية تفلت من هذا الضيق إذ تنشىء عالمها داخل الصعوبات، والمقاومات المتعددة التي تجعل من «الإبداعية» شرط «الشعرية» La Poetique. عملية في غاية العسر والصعوبة.

هناك نصوص «مدفونة» في عمق «المدارات»، نصوص تحتية، تاريخية تظهر ملامحها وتختفي بشكل دائم، ضمن مسارات فلسفية، تعيد النظر في الحاضر المعيش مباشرة، أو من خلال الذاكرة عن طريق

القراءة النقدية الصارمة لهذا الحاضر وذاك الماضي الذي ظلت إخفاقاته تحفر بعمق في الذاكرة الفردية أو الجمعية.

على الصعيد النظري تمت عملية التشريح والقراءة هذه عن طريق أسماء فكرية عربية، مثل حسين مروة، مهدي عامل طيب تيزيني، محمد عابد الجابري، هشام جعيط، محمد أركون، جمال الدين بن الشيخ وغيرهم كثيرون. وقد ظل السؤال المركزي سؤالا يتعلق تحديدا بالتاريخ: كيف يمكن فهم وقراءة النتاجات المتعاقبة التي خبأتها/ابتذلتها القطيعات غير الدقيقة وغير الصحيحة في فكرنا وثقافتنا إنه التاريخ من جهة، وإنها المخيلة التي غلفت هذا التاريخ أو شكلت امتداداته الطبيعية غير المرئية الى الحد الذي كثيرا ما تداخل فيه السياقان/ المخيلة والتاريخ، فلا نعرف أين يبدأ الأول ولا أين ينتهي الثاني؟ ويكفي أن نفتح الكتابات التراثية العديدة لندرك بدون عناء كبير هذا التداخل، الذي يبدأ بالواقعة المثبتة تاريخيا، والتي سرعان ما تتضاءل تحت فعل الحكاية والمتخيل الخاص لقارىء هذه الوقائع. فيصبح الشخص العادي شخصا خارقا واستثنائيا تحت تأثير أيديولوجي، أو ديني ولدى ابن خلدون، الطبري، المسعودي، ابن عربي، ابن بطوطة .. قدر كبير من المتخيل، يشكل بنية هذه الكتابات الوقائعية /التاريخية (؟) بحيث يصبح المتخيل فيها صيغة من صيغ التعبير الحر الذي يتجاوز حدود التفاصيل العلمية الملموسة.

نص المدارات يدخل ضمن هذه الحلقة التي يتداخل فيها بشكل بنيوي ضمن التاريخي والمتخيل ليكونا بنية واحدة هي النص الروائي يعني النص المتخيل في نهاية المطاف، بدون أن يعني ذلك الانسحاب الكلي من المنطق الذي يحكم مساحة «التاريخي. لكن هناك رغبة كبيرة وتشوقا من الكتابة لتجاوز حدود ما يضعها في دائرة الانغلاق بحثا عن مناخ آخر تصبح فيه المخيلة أي الفعل الابداعي المنتج مادة للحرية والخلق منشئة لجزئياتها من تفاصيل الممارسة الاجتماعية والإبداعية والثقافية عموما لمجموعة / مجموعات، بشرية في زمن محدود المعالم والهوية/الهويات.

تحت فعل هذه المخيلة المرادفة لحرية الفعل، وامتداده وتعدده، يغادر التاريخي مجراه ويتحول الى مادة للكتابة الإبداعية ليس بهدف إعادة إنتاج التفاصيل التاريخية، ولكن لتحويل ذلك كله، ضمن سياقات إبداعية جمالية الى انشغال يستهدف عمق الأشياء ووجودها المجهول في حريتها وصمتها، واستحضار حضوراتها المنوعة [20].

٤ - الضخامة النصية.

أول ما يثير الانتباه في «المدارات» قبل أي شيء آخر هو امتداد فضاء الكتابة وزمنها الذي يقارب بعض خصوصيات الفضاء الملحمي والذي يتقصد ههنا استبعاد وقائع الحروب وعمليات الوصف، وتعويض ذلك بالمصائر النهائية، والمعيشة للشخصيات. والحروب التي ذكرت، تبدأ من الأتراك فالانجليز، والفرنسيين، كذلك الصراعات الداخلية، إلا أن مدى النص أكثر اتساعا. فالزمن الروائي يحاذي القرن ويتجاوزه من خلال الاسترجاعات المتعددة. ولهذا فصدوره (حتى الآن، لأن الزمن التاريخي - الروائي لم يغط كاملا، وما يزال قابلا للامتداد، خصوصا إذا استهدفت المدارات حضورها المعاصر) في أربعة أجزاء، وفي ٢٤٠٠ صفحة تقريبا مبرر تماما:

١ - الأشرعة ٤٨٤ صفحة ٣٢ فصلا.

٢ - بنات نعش ٥٧٩ صفحة ٣٠ فصلا.

٣ - التيجان ٦٤٨ صفحة ٥٤ فصلا.

٤ - الشقائق ٦٢٢ صفحة ٤٩ فصلا.

ويصبح الحاصل كالتالي : أربعة أجزاء ٢٣٦٣ صفحة ١٦٥ فصلا

إن اتساع مساحة التعبير في المدارات يكاد يسير بشكل متواتر أو قريب من التواتر. تبدأ المساحة بصفحات محددة، ثم تزداد أكثر في الجزء الثاني، ثم تتجاوز في الجزءين الثالث والرابع. وكأنه كلما فتحت أبواب التاريخ المغلقة، ازداد النص تعبيرا وتشوقا أكثر نحو الحرية أي أن التاريخي عندما يتراجع كوقائع أمام الكتابة، يستدعي مجالات أخرى للمتخيل الروائي، لكي يساهم في كشف ما توقف التاريخ عند حاشيته. فالتاريخ، من حيث مكوناته العلمية (الجامدة) عاجز عن استحضار المصائر الداخلية للشخصيات التي صنعتها إخفاقات التراجيديا في بلاد الشام وفي غيرها ، والتي تصنع باستمرار - بشكل يتوالد بانتظام - تراجيديات الأجيال المتعاقبة . وإذ تدفع ثمن أخطاء السابقين تنجز بدورها خطيئاتها التي تأكلها وتحضر تربة الموت لأجيال أخرى، هكذا بدون أن تستطيع تقديم بدائل صحيحة. وكلما كان البديل ينشأ أحاطت به مختلف وسائل الإحباط والتطويق والهزيمة. فالنص محكوم بتفاصيل هذه التراجيديا التي تتوالد بجنون كالخلايا السرطانية، داخل التاريخ وداخل المدارات التي تخرج الكتابات من الانضباطات الوهمية للتاريخ فالشخوص، عندما يتحدثون عن هزائمهم يفعلون ذلك خارج الرقابات التي تجعل من التاريخ مادة مسخرة للمهيمن والمسيطر والحاكم. ينجزون متخيلهم ويسترجعون حقهم في الحديث خارج الخطابات الرسمية، أي حقهم في الحرية التي تتجاوز ما يصمت عنه التاريخ عادة، لأن العلائق المعقدة للنص الأدبي، بوسائل إلهامه لا تسير دائما وفق شرطية/شرطيات مسبقة، لكن تنشأ عادة من فعل الكتابة ذاته، بحيث تصبح البؤر المظلمة تحت إضاءات الأدب الكاشفة بإدهاش [21].

لقد كانت شهرزاد [22] في الامتدادات الرمزية للحكاية ولعمليات القص، الوجه الرسمي للتاريخ، أي أنها أعادت رواية ما كان شهريار يريد سماعه، فكتبت تاريخا (؟) هو تاريخ منمّط بحسب معطيات مسبقة وضمن ثنائية الحاكم والمحكوم. قالت ما كان يريد الحاكم سماعه. بينما دنيازاد، أختها الصامتة طوال القصة ظلت تبحث عن تاريخ آخر، تاريخ يملك حريته/حرياته التعبيرية، في القول والفعل خارج الأنماط الجاهزة والمنجزة والمنتهية. فدنيازاد ضمن الدلالة الرمزية نفسها هي هذا التاريخ المخفي وغير المنجز ، وغير المنتهي كتعبير إنساني أي الحرية والكامنة لمتخيل ممكن يقول حقيقته الإبداعية وتمايزه بصعوبة ، ولكنه يقوله ولا يدعي التعميم، ولهذا قمعت دنيازاد داخل فضاء النص الواسع، بحيث لم تتح لها إلا لحظات محدودة للقول بينما قالت شهرزاد ما يناهض المتخيل بوصفه مساحة

للحريـة، فبقيت حيـة بعد أن أنجزت تـاريخها الـذي ليس لها، بـل هو تـاريـخ شهريـار ، وإلا كيـف يمكـن تفسير إصرارها على حكـي كـل الخيانات الزوجية هي التي جاءت لتنشيء حكاية أخرى على أنقاض هذه الحكاية ؟ لقد أجابت شهريـار عن شيء فيه ولم تخترقه. كتبت تاريخا/ متخيلا مهادنا غير المتخيل الذي كان يمكن أن تبوح به وبجروحه.

من هنا قـد تبدو غريبة هذه الاثارة، ولكـن دنيازاد وشهرزاد هما دلالتـان رمزيتـان في سياق دراسـة مـوضوعين: التـاريخ والمتخيـل فالمدارات هي نـص دنيازاد التي تنشيء داخل القساوة واليـأس أحيانا تاريخها/ متخيلها الذي لا يتأتى دائما مـن الكتب المرجعية ولكن كذلك من الأعماق الذاتيـة، وخبرة الهزائم التي تختبيء داخلها شعلـة البحث عن تاريخ آخر، يتجاوز المعطى الآني . فالنص الواسع (المدارات) الذي أنجزه الكاتب على مدار سبع سنوات، وبـأربعة أجزاء، وضمن مساحة قاربـت ٢٤٠٠ صفحة لا يخرج عن هـذه الملحمية التي تبحـث في عمق تاريخها عن عنصر / عناصر لتفسير حاضرها وتجاوزه، على الرغم من أن هذا التاريخ المريض والذي تحول الى نظام للتفكير والممارسة لاينتج في نهاية المطاف إلا صنـائعه. وحتى عندما تـريد هذه الأخيرة الخروج من دائرته تجد نفسهـا داخل كماشته ولا شيء يفتح فيه فجـوة للأمل، ولرؤية مخالفة، إلا المخيلة التي تعطي للمدارات حرية قصوى لملامسة ما قبـل التاريخ، بـدء الخليقة (صراع قابيل وهـابيل) والتاريـخ ذاته، لتنجز منها جميعا تاريخا آخر، هومتخيلها أي حريتها.

٥ - ضخامة المتن الاحالي :

نستعير هذا المفهوم الجامد قليلا من الدراسات لإسقاطه على الرواية المتن الإحالي Le Corpus ونقصد بـه النصوص المخفية ، داخل المدارات التـي هي بمثابة مصادره الأساسية ضمن علاقة إيجابية بالتاريخ ، أي علاقة لا تكتفي بالنقل والتقليد يمكننا أن نعد ٢١١ مرجعا [٢٣] تتعلق بالمذكرات ، والشهادات ، والحركـات الجماهيريـة والثـورات تـاريـخ المدن، بـلاد الشـام، فلسطين الصراعات الدولية على المنطقة، كتب عـن الحركات السياسية ونشوء الأحزاب في سوريا مـن الإخوان المسلمين الى القوميين الى الماركسيين، مذكـرات القادة والسياسيين. المصادر الاقتصـادية في العلاقة بـالأرض والرأسمال الأجنبي ودوره في المنطقة والنفط واكتشافه إضافة الى المصادر الأدبية المتعلقة بالمسرح والتقـاليد الشعبيـة، والمعتقـدات والأغـاني والطقوس، والحركـات الأدبيـة والسينما والنقـد والفنون الأخـرى، فضـلا عن كـل مـا يتصـل بالأسـواق والأماكن العامة في بلاد الشام والتي لها حضور كبير في النص.

كل هـذه النصوص الإحاليـة وغيرها، والكثيرة جدا تشكـل البنية التحتية والـ corpus الفعلي للنـص، على الأقـل من حيـث الاستفـادة الأولية، التي من خلالها نشأت المدارات المركزية ولكنها في كل الأحوال تظل مادة خاما للكتابة الإبداعية فلمسة الكاتب تعطي للنص مداه الذي لا يتوقـف عند عتبـات التاريخي، ويبعد عـن النص «الانغـلاق وشبح الآلية» [٢٤] لكنهـا «اللمسة» في الـوقت نفسـه، التي تـركز على أكثـر اللحظات حسـاسية، والتي تقـدم بعض إيحاءاتها التفسيريـة للحاضر الذي يتحـدد بعض أسئلته المركـزية من ذاك الماضي. والـرواية لا تبرز شيئا ، بل تستعرض على أفواه الشخـوص ، وفي الاستعراض تعلن عن مخفياتها وبالتالي عن حريتها وعن مكونات مخيلتها.

٦ - العنوان / البعد الدلالي :

لكأن هذا النص الضخم في بنيته وتـاريخه الذي يستدعيه أو الذي ينشئه من خلال علائقه الداخلية، يؤسس لعلاقة أخرى أكثر تعقيدا مع الكلمات التي لا تفصـح عن دواخلها إلا بمزيـد من المساءلـة ومحاولة الفهم ودفـع المتخيل الى أبعـاد ممكنة تتجـاوز ما هـو مباشر ومـا هو سطحي. أي إخـراج ما يختفـي وراء الكلمة التـي تتحول الى عـلامة / Signe مشحونة بما يمكن أن يقرأ من داخلها.

عنوان هـذا النص، نص المدارات يهيىء بـالضرورة لبنية الاختراق التي أثرناها، ويقدم لقارئه بعـض مفاتيح الكشف فالعنوان كما يعرف القاريء المتخصـص، ليس كلمة تنشـأ في الهواء وترمي هكـذا، إنه كما يقول رولان بـارت Roland Barthes الـوسيلة الأولى لإثـارة شهيـة القـراءة وتختبيء تحت كلماتـه المباشرة طبقـات متعـددة من المعـاني والـدلالات التي تحتـاج حتما الى قـراءة أخـرى غير القراءة المبـاشرة. فـالبعد الاختـزالي داخل الكلمات إذن لـه وظيفته الكشفيـة لفتح أفـق القراءة بشكل أكثـر اتساعا وإغناء «برتوكـولها» الذي يتجاوز الحدود المباشرة ويشيد سيميائيته الخاصة وإمكاناته التأويلية.

نحن أمام نص يستهدف منذ البداية الشمولية واتساع الفضاء بمعنى أنه يعيد بعث الملحمـي الذي يشمل كل مجالات الحياة اليوميـة وما يترتب عليها، وفي دواخلها الأنثربولوجية من قصص، وتقاليد وعادات أنشأها هذا الغنى الحياتي، كل ذلك يتحول الى بنية مختزلة داخل النص والى تنضيدات متراصة يجب كشفها وفصلها ثم محاولة فهمها.

تحت العنوان الكبير للمدارات نقرأ: الأشرعه، بنات نعش، التيجان، الشقائق، والتي تنضوي جميعـاً تحت العنوان المركزي المتكرر في رأس كل جزء: مدارات الشرق، فلنتبين.

أ ـ الأشرعة:

القراءة المباشرة للكلمة تحيل إلى سفن صغيرة تسيرّها الرياح وهي تحت رحمتها، وتتجه أينما كـانت وجهة الرياح. وهـذا بدوره يحيل إلى ما هو مركزي: أي البحر، وإلى حركته الدائمة، وإلى الرحلة الطويلة التي لا يمكن الائتمان لها مطلقـاً. إن تمزق الاشرعة(وهي في صيغـة الجمع، ويمكن أن يشكل ذلـك مدخلا آخر)معنـاه النهاية. نهاية الـرحلة داخل البحر. أي داخـل اللايقين والمجهـول والمقاومة، كـذلك: "إنها تـرسل نسمتها في القصـور والأكواخ والخيام، بين البحـر والنهر، من الـرمل الرطـب دوماً الى الرمـل الجاف دوماً . . . ومـن عتمة او ضياء تـرسل أشرعتها، تمخر بهم، فذاك عيشهم وتلك حكايتها[٢٥] ".

هـذه الدلالات مجتمعـة، والتي تتراص داخـل لفظة "الأشرعـة": الرحلة. المخاطر. المجهول. المقاومة، هي دلالات مركزية مرتبطة بزمنية النص البعيدة جداً، والتي تنطلق مـن زمننا الحاضر الذي يحيل بدوره الى زمن آخـر اكثر امتداداً واكثـر توغلاً في اللاتـاريخ، ولو كـإشارات فقط: أي زمن الخليقه الأول، زمن بدء رحلة الحياة، الرحلة التي لم تكن

دائماً موفقة، فقد بدأت بالقتل والدم، أي بقتل هابيل لأخيه قابيل، فتحول الزمن المانح للحياة إلى زمن يقصي هذه الحياة ويلغيها. والزمن الذي ينشيء الطبيعة بكل جمالياتها وألوانها، هو نفسه الذي يعرّي جبلاً كجبل قاسيون من كل خضرة، ومن كل حياة. الناس: يقاسون يقاومون، يبنون حيوات جديدة وعديدة، ثم فجأة ينسون كل شيء ويتحولون الى طغاة صغار بإنتهازياتهم وتلوناتهم، لينقضوا على الحياة ذاتها فتقتلهم حساباتهم الصغيرة. جاء التركي وخرج، ثم الإنجليزي، واضطر الى الخروج، ثم الفرنسي الذي استغل البلاد ومزقها، ثم خرج، ثم صاحب الأرض الأول . . . لكن الإستعمار قبل أن يخرج، ترك وراءه في المخيلة الجمعية، في وعيها ولا وعيها، نظاما تفكيريا قاصرا ومحدودا. ولهذا عندما عادت الأمور الى صاحب الأرض تحرك - شرطياً - داخل هذه المنظومة من الأفكار القاتلة لكل متخيل أو ابداعية. وأصبغ على النظام المتوارث موروثه وهزائمه أو ما يسميه الباحث محمد أركون حضارة الرمل (التصحّر) Civilisation du Desert، أي تصحير كل شيء. إنها حضارة (؟) أو ممارسة تسحق كل شيء من حيث تظن أنها تبنيه على أسس صحيحة وأصيلة، وتقصي النور وتنشيء مكانه ظلامها الخاص. فالرحلة تولد الرحلة كلما انتهت، صارت في حاجة الى أشرعة أخرى لاكتشاف الطرقات والمعابر التي تنفتح في وجهها بشكل مفاجيء. فاستعمال الجمع "الجمع: أشرعة" يجد بعض تأويله في هذه الصيغة المتوالدة عن الإخفاق ثم المعاودة والمقاومة وعدم التسليم في الأمر، ومواصلة الرحلة القاسية.

ب - بنات نعش :

هي عكس ما هو مائي ومترجرج وأرضي. إنها ما هو سماوي، وسام وعال. ما هو متجمع، وإشعاعي ومتكاثف. وكل هذه المعاني الأولية لـ «بنات نعش» لا تبتعد عن المعنى الظاهر للكلمتين. فبنات نعش عبارة عن تجمعين من النجوم: الصغرى والكبرى. une constellation مجاورة للقطب الشمالي، والمعنى الدلالي يقود الى إستخراج تصورين ظاهرين:

١ - التجمع والتعدد والتراص لتكوين سياق ما.

٢ - الإضاءة والنور ثم الإنطفاء بعد زمن معين.

وهذا المعنى الدلالي المباشر، هو نفسه الذي يصبغ مختلف شخصيات المدارات التي تصنع تاريخ الرواية وتغنيه. فالأفراد المعزولون، لا يغيرون شيئاً في مسارات التاريخ وإن تركوا عليه بعض ملامسهم. كلما تشقق صفهم، اندثروا وانطفأوا. وهذا الجزء الثاني، عندما يصل الى نهايته يكشف عن بعض أسرار دلالة العنوان «يرنو إلى قاسيون، ثم يرخي عينيه أبعد، فأعلى، وإذا ببنات نعش ما زالت تبكي أخاها الذي قتل منذ الأزل، وراءه بعد قليل ألا يكون بكاؤها كما ألف وهو طفل، كأنما هو بكاء لأخوة عديدين، وكأنما هو بكاء موشك على أن ينقطع ولن يطول الى الأبد، أو أنه ليس حزناً فقط بل بشارة أيضاً. وكان الفضاء الموشى بالنجوم ورسوم العمران ينادي الأفئدة الموجعة كي تندغم بالبعيد والمجهول.[٢٦] » ويعود الكاتب إلى بنات نعش من خلال الأغنية التي يغنيها (هزّاع) في الجزء الثالث من المدارات:

«سريت بليل وبوجهي بنات نعش [٢٧] ».

وهذه العودة إلى نفس "الكلمة" من جزء إلى جزء يفتحها على آفاق تأويلية أخرى ويغنيها أكثر فأكثر. لأنها تتلون من جديد بمحتوى النص، ويمكن دفع التأويل إلى أقصاه، وليس هذا مؤدّي هذه الدراسة ولا غرضها المركزي.

جـ - التيجان :

تتكشف دلالة عنوان هذا الجزء الثالث من خلال هذا النص، ومن خلال لوحات عدي البسمة الذي لا تخلو لوحة من لوحاته من التيجان «وأخذت الرعدة تجتاحه خوف أن يمضي الزمن كذلك، ويظل قاسيون عاريا، فيما تيجان عدي البسمة تتقاذف تيجان المدينة، وتيجان المدينة - أو سوريا - أو بلاد العرب جميعا تتقاذف تيجان عدي (...) إن الزمن الذي لابد أن ينقضي قبل أن يتخلص قاسيون من عرائه سوف يكون عسيرا، حتى لو لم يطل، وإن التيجان التي رسم أو لم يرسم عدي البسمة، والتي كتب، هو أو سواه، أو لم يكتب، لابد أن تتقوض أولا، فلا يبقى في بلاد الشام ولا في بلاد العرب ولا في الشرق كله شيء من هذا العماء[٢٨] ».

«وتنقلت عينا هشام بين حسن المتوجة وحسن الحبيسة، وفكر في أن عدي لو رسم لها لوحة ثالثة توحد اللوحتين تأسر حسن وتطلقها، وتتوجها على كل حال بذلك التاج، لكان أفضل. وصحا مما شغله على لوحة استأثر بها تاج آخر أمعن في التاج فإذا به يلف معا حلمة ثدي وشفتي رضيع وشارب رجل وخيزرانته وقضيبا منتصبا ومدق الهاون..» [٢٩].

كلمة تيجان يمكن تأويلها من خلال إيماءاتها المختلفة بشكل متعدد. ولكن الرواية وهذه النصوص المنتقاة من داخلها، تضع التأويل في حدود القصدية. قصدية الكاتب المنحصرة في حدود لوحات عدي البسمة التي لا تخلو واحدة منها، من تاج، ما يغني الكلمة بظلال رمزية تتجاوز التاج كما نعرفه في المعنى المباشر، ليصبغ دلالة على كل ما يعطي للإنسان قيمته ونبله وشرفه. فالتاج ليس دائما ذهبا مرصعا بالياقوت ومختلف الأحجار الكريمة، قد يتحول الى شيء بسيط، قد يتحول الى لون ذي دلالات عميقة.

«كان هشام قد تناول لوحة جديدة وطفق يدقق فيها، وفيما تلا، بين ما تتقد به ذاكرته، أو تومض به مخيلته، وبين ما اختار عدي من الأسماء، وما ترك بلا اسم، وتدفق المغلف: قائمة لسرير نحاسي بتاج مضلع ومرقوش بإبهام، تاج كبير من ساريات مكسرة لأعلام شتى، قدر هشام أنها للدولة الدرزية أو العلوية، بعد أن رأى العلم السوري في اللوحة التالية يتوج قاسيون. وإثر هذه اللوحة طلع تاج لوجه امرأة أليف أيضا، لكنه متبرج، تسوره كف تصفق ويتوسطه دف وأصبع تبعصه في مركزه، ثم أيضا فاجأته اللوحة التالية بألوان صارخة، أجفل لها هشام، ولم يتبين إلا أمواجا تتكسر بعنف وتحتها كتب عدي مرارا: تاجي، تاجي، تاجي، ثم توالت لوحات صغيرة من خطوط بالأبيض والأسود لرجل تتوجه زوبعة ثم عمامة بهيئة تاج برصعه خط منمنم، يكرر الشهادة مرارا، وتحته كتب عدي بالخط الكوفي: أهيء ، ثم : لوحة مثلة تماما، سوى أن عدي كتب تحتها: الشيخ زين، ثم: وجه سليم أفندي البسمة مشوها، وقد ازدهى هشام لأنه اكتشف صاحب الوجه،

وفوقه تاج هائل وبـالغ التشويه[٣٠]» والنص لا ينتهي عند هذا الحد، بل يستمـر في رسم تشكيلات مختلفة للتيجـان موازية تماما للتـاريخ الذي تنشئه الرواية وتلون التيجان واختلافاتها، يعكس بشكل واضح، كل اللحظات التاريخيـة التي يتحول فيها التاج على بساطتـه الى تكريم لصاحبه، كما يتحول الى شكل من أشكال السخرية والتشوه، مثلما هو الحال مع سليم أفندي البسمة، ومـوسوليني وستالين، والتيجان بهذا المعنى تصبـح مرادفـا للتاريخ الـذي لا يتوقف عنـد مظهر واحـد من مظاهره المتعددة والمتناقضة بكل إيجابياته وتشوهاته.

د ـ الشقائق :

عنوان رومانتيكي آخر يحيل الى الطبيعة التي تشكل بنية جوهرية في هذا النـص، وتمتلك وظيفة تتجـاوز وظيفتها المباشرة والاعتيـادية، فقاسيـون الذي يتكرر بثبـات وتحول في النصوص الأربعـة، يتجاوز حدود معناه المباشر، كونه جبـلا عاريا، تحاول المجهودات المتعاقبة، أن تجعـل منه جبـلا أخضر ليصبح هـذه القوة الـراسخة التـي لا تموت تتعاقب الأجيال، تتقـاتل ، تصنع تاريخا ثم تندثر بينما يظـل هو باقيا يتحول بهدوء ، وصمـت ولكنه يتحـول. فالشقائق هـي الوجـه الآخر للربيع الذي تأخر كثيرا في المجيء. هـذا الربيع الذي لا يكاد يحل حتى تأتي يد قوية وتلغيه في مكانه شتـاء قاسيا. لكن الربيع يبرعم هذه المرة لتتولد عنـه شقائق ونوارات: «كان الربيـع الذي تأخر هـذه السنة بدأ يسفر في البراعـم التي حبلت بها الأغصان في كـل مكان. كانـت البراعم تتفجر فجأة : بيضاء أو بنفسجية أو زهرية أو صفراء، تضمخ النسائم التي يرسلها قاسيون حيرى بين الـدفء والبرد، وكان عدي يقشعر كل صباح وعينـاه تعانقـان الأشجار التـي اكتشف بعـد سنتين أنها تملأ الشويكة وتحف به أينما خبط في الشام[٣١]».

نصل من هذه القراءة البسيطة لعناوين الأجزاء الأربعة المكونة للنص الى عنوان شامل تشترك فيه وظائف متعددة ، فـإذا كانت دلالة الأشرعة قد ارتبطـت بالبحـر، وارتبطت بنـات نعش بـالسماء والتماسك، وارتبطـت التيجان والشقائق بكـل ما هو أرضي وجمالي نجد أنفسنـا في نهاية المطاف أمام «ثالوث المنتهى» بحر + سماء + أرض، حيـث تصنع داخله كل الأقدار والمصائر، ويمارس البشر أشـواقهم وأحـلامهم وتـواريخهم وهـذا يقود النص حتما الى محاذاة الملحميـة، لكنها ملحمية لا دور فيهـا إلا للبشر . هم وحدهم سادة سعادتهم، وسادة خيبـاتهم وانكساراتهم ملحمية تستدعي عقـلا ينشأ داخـل الخيبات، وميتـافيزيقـا هـي في النهايـة ملجأ للخيبـة والانكسارات المتتـالية والمدارات تنشد كمالها مـن هذه الدوائر المتنـاقضة وضمن شروط زمانية ومكانية حساسة جدا وديناميـة لا تتوقف مطلقا عن الحركة حتى ولو أعادت إنتاج بعض الهزائم.

عنوان النـص / عناوين، يفتـح الدلالـة على وسعها ويبعدهـا عن الانغلاق بل يدفع القاريء الى اختبار أسئلته واختبار تأويلاته من عمق النص ذاتـه ومن خـلال التفاصيل والـوقائع والتـاريخ المتخيـل الذي ينجزه بصبر وأناة . من هنا فالعنوان لا يلامس تاريخا فقط بل يلامس صيرورة ، لا من خـلال الخطابات المنجزة والمفتخـرة بكمالها الوهمي، ولكن من خلال مساءلة ما لم يقله هذا الخطاب دائما أو قدمه من خلال رمزيـة تستدعي تـأويلا واشتغالا هـادئا على نص الخطاب والتـاريخ بمعنى آخر : البحث داخل صمت دنيازاد أو داخل كلماتها القليلة.

إن المدارات وانطلاقا من هذا المنطق تفـرض على قارئها مدخلا آخر للتـواصل، وبـروتوكـلا قرائيـا لا يعتمد فقـط ظاهـر النص، وظاهر التاريخ ولكن يتجاوزه بـاتجاه البحث عن الدلالة العميقة لا تقولها الكلمات مباشرة وخلـف مشاركة رمزيـة بين النص الذي لا يقول كل شيء، والقـاريء الذي يبحث عن كل شيء داخـل مساحات البياض والظل. والـرواية بهذا الغنى تفتح بل تشرع بـوابة المتخيل على آخرهـا : بوابة للحريـة والتأويل الايجابي فضخـامة المشروع يشي بها العنوان الواسـع ذاته قبل أن تشي بها ضخامـة النصوص، وإذا كان للتـاريخ مساره العقـلاني والوقائعـي، فللرواية قـدرها الخاص ونظامها في اختصـار التفاصيل وإعادة توليفهـا مع بنيتها ويمكنها أن تمرر قـرنا بكاملـه في جملة ، وأن تجعلنا نتـوقف وعلى مـدى صفحات متعـددة أمام حـالة إنسـانية فـردية، لم يهتـم بها التـاريخ على الإطلاق،بـل لا تشكـل أي انشغـال من انشغـالاتـه الضخمة ولا تدخل مطلقا ضمن دائرة من دائرات اهتمامه.

٧ – الوضعية البدئية للمدارات :

النص منذ جملته الأولى وفقرته الأولى، وصفحاته الأولى يستهدف الشمولية كـأرضية لمشروع الكتابة. شمـولية التفاصيل التـي تقولها الحكاية، والانتروبولـوجيا والمتخيل ، أكثر مما يقولها التـاريخ وحده. ويتم بث هذه الشمـولية عبر النص بكامله ، من خـلال مختلف أجزائه الأربعة التـي تجعل من التـاريخي ذاته صيرورة مترابطـة / متفككة لا تنتج في اللحظة ولكنها ثمرة تحول سابق وكبير. وهذه الصيرورة ذاتها عندمـا تتقاطع مع المتخيـل الروائي، تلبس صيرورة الحكايـة والقص، متخلصة مـن قداسة الوقـائعية والحرفية. فالنـص إذا كان يحاول أن يحدد زمنه الذي يدور في داخله منذ لحظته الأولى، لحظة خروج الأتراك فهو لا يتوقـف مطلقا عند هذا الـزمن المحدد والملموس . بـل يتجاوزه لفتح المتخيل على أجواء تقع في باطن هـذا التاريخ وتتجاوزه فهو مادته التحتية غير المرئية ses soubassements ليتحدث عن منطقـة هي أصلا منطقة التقلبات الحضارية والصراعـات الدولية وتداخل المصائر الفردية والجماعيـة، فهي منشأ أغلب الـديانات والكيانـات الحضارية المختلفة، وحتى الصراعـات البشرية الأولى عندما كانـت الخليقة تبحث عن طـريقها وعـن شرطها الانسـاني الذي تحول بسرعـة الى شرط لا إنساني أي منذ تلك اللحظة التي هشم فيها قابيل رأس أخيه هابيل «بين يدي قاسيون ، انفلش الحقل الذي قيل إن قـابيل قد قتل فيه هابيل... في واحدة من وكنات الجبـل المصابر العادي تململ الحجر الـذي هشم به الشقيـق رأس شقيقه . ود الـدم لو يقـدر أن يسيح، وأنـت الشام مـن أقصاها الى أقصاهـا تلاقي شمسها على وهن من البحـر الى النهر هي، من هـذه الشروق الى أي مغيب شامـة للدنيا التـي ما فتئت تنـزع إليها يملؤها الصوت المؤمن أو الكافر الزارع أو المتاجر ، العابر أو المرتحل أو المقيم، المخرب أو المعمـر المستبد أو المحاور العاشق أو النـائح، والزمن يحفر بصمتـه ويمضي يعلن اليوم، أو أمس رحيـل من خلفوها خـرابة

(...) مثل من سبق رحل الأتراك إذن [٣٢]».

حركة الزمن الثقيلة تبدو واضحة من خلال هذا النص المقتطع. فالزمن ينسحب بصعوبة مثقلا بالأصداء والانتصارات والهزائم والصراخات، وكله سابق لزمن الرواية،والذي يشكل بنيته التحتية التي تفتح النص على الماضي البعيد، مثلما تغرقه في تفاصيل الحاضر المعيش. فاللحظة البدئية للمدارات هي لحظة زمنية تابعة لزمن مخفي تشي به الرواية ولا تفصله ، تكتفي بالإيحاء الذي يضع التاريخ في أفقه البعيد والمتواتر ويخلطه متقصدا بمجالات الانتروبولوجيا البشرية. فاللحظة التحتية التي لا يقولها النص هي لحظة مهمة تجعل من التاريخ متكأ لهواجسها وأسرارها لتبدأ في التأسيس لشعرية هذا النص الذي لا يتوقف عند حدود التاريخي/ويتجاوزها باتجاه المخيلة التي تعطي لهذا التاريخ الصارم، لمسة فردية/إبداعية تربك التاريخ بكل خطاباته، كلما كانت الضرورة داعية الى ذلك والنص بهذا ينشأ وينهض بقوة على الشرطية المسبقة التي تجعل من اتساع أفق الكتابة ومادة القص جزءا حيويا من حركيتها، يستطيع من خلال عملية جد معقدة امتصاص التاريخي وحتى المادة الانثروبولوجية العلمية، وتحويلها الى شعرية لا يفسر النص إلا من خلال إدراك كيفية/ كيفيات اشتغالها، والأدوات التي يستند عليها النص لمساءلة التاريخ وتحريكه باتجاه اللاتاريخ أي باتجاه مادة أدبية لا إحالة لها إلا نصها الذي تتحرك داخله.

وإذن لهذا اللحظة البدئية Lletatimitial قيمة، ليست رمزية فقط، بل قيمة مرتبطة بنظام القص الواسع الذي لا يتوقف عند المعطيات الموضوعية للتاريخ كما يوحي النص قليلا بذلك، بل يتعداها الى ما يضمن للنص أدبيته واتساع فضاء كتابته .

عناصر الاختراق :

للمدارات وسائطها وعناصرها في سرقة بهاء التاريخ وسطوته وتعويضها بسطوة أخرى هي سحر الكتابة والمتخيل الروائي والحكاية. ما هي هذه الوسائط؟ كيف يتجلى المتخيل ضمن بنية الكسر هذه؟هل المتخيل مستقل عن التاريخ أم متأت من تكسراته وشقوقه وإعادة هيكلته وانبناءاته داخل أنساق غير تاريخية على الإطلاق بالمعنى الفعلي أو الوقائعي.

من خلال مجموعة الوسائط التي عرضنا بعضها تتحول المدارات الى «مصنع» تعيد فيه الأشياء تكوينها وتداخلها خالقة مساحات أخرى للقول، لا يخلقها التاريخ من حيث هو كلام منته، مقنن وموزون ومحسوب، والمخيلة من حيث هي انفتاح مناقض للانغلاق والانتهاء.

تنبني المدارات على مجموعة من الوسائط التفككية التي توهم أصلا بالتاريخ وهي مغايرة له من حيث الجوهر، ومن حيث إنها تطمح باتجاه خلق عالمها وتأويلها الخاص الذي يصطدم بالتاريخ كوثيقة ويشكل بنية بديلة، والبنية هنا مأخوذة بمعنى «فوكوي [٣٣]» فهي مجموعة منظمة ومشكلة لظواهر متماسكة، مرتبطة الواحدة بالأخرى في فرادتها وفي تواصلاتها، وتكشف عناصرها المجموعة عن هوية المجموع، لتصبح نظاما نعرف من خلاله حركية خاصة تحافظ على حياة المجموع فالبنيوية ليست طريقة حديثة، لكنها وعي متيقظ ومنشغل بالمعرفة الحديثة [٣٤].

الهوامش

١ - T. Todorov. Litterature et signification seuil Paris 1967. p. = 63.
٢ - فريد الزاهي، الحكاية والمتخيل . افريقيا الشرق. الدار البيضاء ، ١٩٩١ ص = ٢٦.
٣ - صادق جلال العظم. ذهنية التحريم.دار نجيب الريس. لندن ١٩٩٢.
٤ - فريد الزاهي . الحكاية والمتخيل ص = ٦
٥ - T. Todorov. Litterature et Signi Filation. Larousse 1967. p=63.
٦ - جورج لوكاتش , الرواية التاريخية . ترجمة صالح جواد الكاظم. وزارة الثقافة والفنون. بغداد ١٩٧٨ ص ١٥.
٧ - محمد غنيمي هلال الرومانتيكية . دار الثقافة ، بيروت ١٩٧٣. ص = ٢١٤
٨ - معروف أرناؤوط سيد قريش، صدرت سنة ١٩٢٩ في ثلاثة أجزاء هي:
الجزء الأول : سطيح.
الجزء الثاني : امرؤالقيس وتيودورا.
الجزء الثالث : رايات ذي قار
٩ - Tahar Djaout. L'invention du Desert. Seuil Paris 1987.
١٠ - مراد بوربون . ابن تومرت أم رامبو . (ترجمة حميد عبدالقادر). الخبر،عدد ١٤/٧/١٩٩٣. الجزائر.
١١ - رشيد بوجدرة معركة الزقاق . المؤسسة الوطنية للكتاب الجزائر ـ ١٩٨٩.
١٢ - الحبيب السايح. معركة الزقاق . فعل التنويه . مجلة المساءلة. عدد خاص بالرواية الجزائرية الجزائر /ربيع ١٩٩١ ص =٣٤.
١٣ - الميلودي شغموم . عين الفرس.
١٤ - عين الفرس . ص = ٨.
١٥ - فريد الزاهي . الحكاية والمتخيل . ص = ٢٦.
١٦ - صدرت عن دار الحوار، سوريا، الجزءان الأول والثاني عام ١٩٩٣، والثالث والرابع عام ١٩٩٤.
١٧ - محسن يوسف. نحو ملحمة روائية عربية.دراسة في مدارات الشرق . دار الحوار اللاذقية ١٩٩١ ص =١٩.
١٨ - تستعمل لفظة «المدارات » للدلالة على الأجزاء الأربعة الصادرة حتى الآن من الرواية : (١) الأشرعة (٢)بنات نعش. (٣) التيجان. (٤) الشقائق هذا الاستعمال سيتكرر طوال هذا الجزء الأخير من الدراسة.
١٩ - Henri Meschonnic, pour la poetiquel. p =22
٢٠ - Mourice blanchet, de Kafka a Kafka. gallimard 1981 p=45.
٢١ - Mourcute Blauchot. de Kafka. p =5.
٢٢ - في نص ألف ليلة وليلة.
٢٣ - ذكرها نبيل سليمان في مقابلة له. ذكرها مفصلة : محمد عادل عرب / المعالجة الفنية للتاريخ دراسة في (مدارات الشرق) . دار الحوار . دمشق ١٩٩٤. ص = ١١٩، ١٢٠، ١٢١، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٤.
٢٤ - Introduction aux methodes critiques pour L'analyse Litteraire. Bordas Paris 1990. p=170.
٢٥ - المدارات / الأشرعة ص ٤٨٤.
٢٦ - المدارات ، بنات نعش ص = ٥٧٩.
٢٧ - المدارات ، التيجان . ص = ٣٢.
٢٨ - المدارات ، التيجان . ص = ٦٧١ ، ٦٧٨.
٢٩ - المدارات ، التيجان . ص = ٦٧٣.
٣٠ - المدارات ، التيجان . ص = ٦٧٤.
٣١ - المدارات ، الشقائق . ص = ٦٤٥.
٣٢ - المدارات ، الأشرعة . ص = ٧.
٣٣ - ميشال فوكو.
٣٤ - Anglee K. Marietti, Michel Foucault, Librainie generale Fransaise 1985 p=103.

* * *

أبزون الفارسي الذي تعمّن
الهوية والأهمية

محمد المحروقي *

ليس الغموض وحده ما يدفعنا لتقديم الشاعر أبي علي أبزون مهبرد الكافي المجوسي العُماني (ت ٤٣٠هـ/ ١٠٥٦م)، ذلك الغموض المتصل بأعجمية اسمه وغرابة ديانته مقارنة بالوسط العربي الاسلامي في (عُمان)، ولكننا نجد خلف هذا الغموض الخارجي غموضا آخر شفافا، يتصل بعضه بهوية الشاعر ومقامه في (عُمان)، مما يكشف لنا عن لحظة تاريخية متفردة من لحظات التاريخ العُماني تناستها الذاكرة المؤرخة ربما لقساوتها، ويعود بعض ذلك الغموض الى الميزة الفنية التي يحققها نتاج أبزون بين شعراء عصره ولاسيما أولئك الشعراء المنتمين الى أصول غير عربية، من هنا يمكننا تقديم (أبزون العُماني) عبر محورين، يتصل الأول بالهوية فيما يتصل الآخر بالأهمية.

١ - الهوية : فارسي تعمّن.

أخبار أبزون في المصادر الأدبية أخبار غير مستفيضة ولعل أوسعها وأقدمها حديث الباخرزي عنه في كتابه «دمية القصر»[1]، حيث أفرد له ترجمة تحت عنوان «الكافي العماني» أثبت له فيها اثنين وخمسين (٥٢) بيتا، وأشار الى اعجابه بشعره بقوله: «وكنت أسمع له بالفقرة بعد الفقرة، فافتقر الى أخواتها ويلتهب حرصي الى إثباتها..» والباخرزي بما قدمه من شعر لأبزون يعتبر من أهم مصادر شعره على الاطلاق، أما من الناحية التاريخية فلم يقدم الباخرزي معلومات وافية عن الشخصية غير اشارته الى انه «من أهل عُمان»، وهي إشارة سوف نعود إليها لاحقا، واشارته الى مقامه بجبل من جبال (عُمان) وخبر أبي الحاجب محمد بن أحمد وكيفية تحصله على شعر أبزون؛ وذلك بالذهاب إليه والاجتماع به في (عُمان).

ويقدم الصفدي في كتابه «الوافي بالوفيات»[2] ترجمة موجزة جدا لابزون تحت عنوان «العُماني المجوسي»، وينقل عن الباخرزي خبر أبي الحاجب ولكنه يقتصر على اختيار ستة وثلاثين (٣٦) بيتا فقط، أما المصادر العُمانية فلم توف هذه الشخصية بترجمة اخبارية أو أدبية. والموجود بين يدينا مما فيه ذكر لابزون كتاب سيف بن حمود البطاشي «اتحاف الأعيان»،[3] وهو يحيل الى ذكر أبزون في كتاب «المنازل والديار» لاسامه بن منقذ و«معجم المؤلفين»، دون أن يذكر اسم مؤلفه ولعله لرضا كحالة، وهو في ترجمته ينقل عن الصفدي دون أن يتصل مباشرة بالمصدر الذي نقل عنه الصفدي، وهو «دمية القصر»، ويقتصر البطاشي على ذكر اثنين وثلاثين (٣٢) بيتا، مسقطا أربعة (٤) أبيات وردت عند الصفدي دون أن يبدي سبب ذلك الاعراض، وهو على الجانب الآخر يذكر ثلاثة (٣) أبيات لم ترد لدى الصفدي والباخرزي.

أما الدراسات الحديثة فأهمها ما كتبه هلال ناجي تحت عنوان «أبزون العُماني»[4] قدم فيها تحقيقات تاريخية هامة، وملاحظات فنية على شعر أبزون، سوف نناقشها في مواضعها، كما اهتم بجمع شعر أبزون من خلال ما تناثر في المصادر الأدبية، وكذلك من خلال مخطوطي «لمح الملح للحضيري» و«حدائق الأنوار»[5]، وقد أسمى مجموعه هذا «الصبابة من ديوان أبزون العُماني». أما شوقي ضيف في كتابه «تاريخ الأدب العربي»[6] فقد قدم إشارة عابرة الى أبي علي أبزون المجوسي، وأحال الى ترجمته في «دمية القصر».

إن تلك المصادر في مجملها لا تقدم لنا صورة كاملة أو شبه كاملة عن الشاعر وظروفه الحياتية، وهذا الغموض المحيط بالشاعر في بعض أسبابه يرتبط بغموض تاريخ بني بويه بشكل عام، الذين عاش صاحبنا في كنفهم ذلك الغموض الذي دفع ستانلي لين بول LANE POOLE في كتابه الدول الاسلامية الى القول : «... في تاريخ بني بويه الكثير من الأمور التي لا تزال في ظلام الجهالة من ذلك أن بعض أفراد هذه الأسرة حكموا بصورة مشتركة وبعضهم أنفرد بالحكم.. »[7]، وقد تعزز نفوذ بني بويه في الدول الاسلامية بشكل كبير، وقد تمكن الأخوة الثلاثة الخارجون من أرض فارس وهم عماد الدولة (٩٣٢م) وركن الدولة (٩٣٢م) ومعز الدولة (٩٣١م) من إعلان استقلالهم عن الخليفة العباسي سنة ٣٢٢هـ/ ٩٣٣م، مما دفع الخليفة المستكفي بالله الى تكريمهم والخضوع لسيطرتهم حتى عظمت شوكتهم، وأصبح الخلفاء العباسيون آلة بين أيديهم. ويعتبر عضد الدولة (ت ٣٧٢هـ/ ٩٨٢م) أعظم حكام هذه الأسرة، «فقد أنشأ العديد من المباني العلمية والدينية، وازدهرت الزراعة وأساليبها في عهده»[8].

وقد امتد سلطان بني بويه على عهد عضد الدولة من بحر الخزر الى كرمان وعُمان، وينتمي أبزون الى رجال السياسة المرابطين

★ ناقد من سلطنة عمان وباحث جامعي.

بالحامية الفارسية التابعة لبني بويه، فقد وجده أبو الحاجب السابق ذكره «كثير الاشتغال بالأمور السلطانية»، وهو في شعره يمدح أمير (عُمان) [٩] ناصر الدولة الذي لا ندري بالضبط سنة حكمه، وبشكل عام فإن سلطان بني بويه على (عُمان) قد بدأ سنة ٣٦٣هـ/ ٩٧٣م بعد معركة ضارية بين الفرس بقيادة أبي القاسم المطهر بن محمد وزير عضد الدولة والعمانيين بقيادة الامام حفص بن راشد كما يروي ذلك ابن الأثير [١٠]، ويشير مايلز الى أن عامل بني بويه اتخذ من الرستاق مقرا لحكمه، وكان له مساعد أو نائب مقره نزوى،[١١] وإذا صح ذلك فإن أبزون مع حامية النائب أو المساعد، وتروي المصادر الأدبية أن إقامته كانت بجبل من جبال (عُمان) كما يذكر الباخرزي؛ وقرب نزوى بالذات على ما ذكر حاجي خليفة [١٢]، وعلى هذا تكون إقامته بـ (الجبل الأخضر) ذلك الموقع الذي يتميز بمنعة طبيعية لحصانته ووعورة الوصول إليه، وإقامة الحامية البويهية بالجبل الأخضر يكشف لنا عن مدى ما تلاقيه من صعوبة في الاحتكاك بالمواطن العماني، وأنها فضلت البقاء بمعزل عنه في الجبل الأخضر وبحيث تتمكن أيضا من بسط سيطرتها السياسية .

وحسب رواية مايلز فإن عام (٤٣٠هـ/١٠٥٦م) يشكل نهاية وجود الفرس في (عُمان) بعد أن أجلاهم العمانيون بقيادة الامام راشد بن سعيد، والقضية تحتاج الى بحث تاريخي أطول، فقد وجدت ابن الأثير يذكر وجود الفرس بـ(عُمان) ضمن حوادث عام (٤٣١هـ) وعلى الرواية السابقة يكون عام (٤٣٠هـ) هو العام نفسه الذي توفي فيه أبزون العُماني [١٣]، وقد نتوقع قتل أبزون في ثورة العُمانيين هذه، مما يفسر لنا ما نجده في شعره من نبرة يائسة حزينة نتيجة للصراعات الواقعة بين أفراد أسرة بني بويه أنفسهم من جهة ورفض المجتمع العُماني لوجود هذه الحاميات العسكرية المستعمرة من جهة أخرى،والتي كان الشاعر جزءا منها، فهو في قلق دائم لذا نجده يحاول الاعتماد أو الاتكاء على شخصيات قوية يمكن أن تسنده وسط مجتمع يمور بالقلاقل ، لذا فهو على غير اطمئنان مع من يصافيه، كم في قوله:

قد كنت أرجوك للبلوى إذا عرضت
فصرت أخشاك والأيام للغير
أخشى وحكمي أن أرجو ولا عجب
وربما يتأذى الروض بالمطر [١٤]

أو كقوله :

تأبى قبولي أي أرض زرتها
قدمي رجائي وافتقاري سائقي
فكأنما الدنيا يدا متحرز
وكأنني فيها وديعة سارق [١٥]

إن تلك الصراعات الداخلية هي التي عجلت بنهاية أسرة بني بويه. أقام أبزون في (عُمان) عاملا لدى الحامية الفارسية ،ومشتغلا بالأمور السلطانية كما يقول الباخرزي ، فلم يكن غريبا أن يحتفظ بديانته المجوسية. لذا فقد حافظ على اسمه دون أن يغيره بما يتناسب مع الاسماء الاسلامية، ويبدو لنا أن المحيط السياسي الموجود آنذاك كان يسمح له بذلك، وقد اشتهر بالعماني نسبة لاقامته تلك، وذلك ليحل هذا اللقب محل القبيلة، كما يقال الخوارزمي أو الأندلسي أو غير ذلك، نسبة الى المكان الذي قدمت منه شخصية ما ، أو نسبة الى المكان الذي أقامت فيه، والا فان أبزون فارسي الأصول.[١٦] وقد ترجم من لغته الأم (الفارسية) أبياتا الى العربية،وتفيدنا المصادر أنه أقام ردحا من الزمن أيام شبابه (بجرجرايا) وهي بلد من أعمال النهروان الأسفل بين واسط وبغداد، وقد ذكر تلك الاقامة في قصيدة اشتهر منها هذا البيت:

الا ياحبذا يوما جررنا ذيول اللهو فيه بجرجرايا [١٧]

٢ - الأهمية : الصورة مرآة الذات القلقة

أ - موضوعات شعره : بحث عن الأمان

أ - يشير حاجي خليفة في كتابه «كشف الظنون» الى ديوان لأبزون العُماني أسماه «ديوان أبي علي» [١٨]، غير أننا لم نعثر على هذا الديوان، وقد حاولنا البحث عنه في مكتبة من مكتبات (ايران) هي مكتبة ايران العامة ، بشيراز ومن خلال فهرس المخطوطات المسمى فهرست كتب خطي كتابخانه ملي فارس «أي فهرس المخطوطات بمكتبة فارس العامة» ولم نجد لأبزون ذكرا، أما الشعر الذي بين يدينا فمجمله وهو ما أثبتته المصادر التالية:

أ - يتيمة الدهر، للثعالبي.

ب - المنازل والديار، لاسامة بن منقذ.

وقد سبقت الإشارة الى ذلك، ويشكل ما تبقى لدينا من شعر أبزون مادة جيدة للتقديم،وقد نعتبره محظوظا لوصول هذا الكم من شعره إلينا، وذلك إذا ما استحضرنا الظروف السياسية العصيبة التي رافقت دولة بني بويه في ظل الانشقاقات الكثيرة داخل الأسرة، والتي عصفت بهذه الدولة في نهاية المطاف . كما أن مقام أبزون في (عُمان) جنبا الى جنب مع الحامية الفارسية يجعل منه شخصا غير مرغوب فيه لدى العرب العمانيين، ومن ناحية أخرى فإن هذا المقام أبعده عن عواصم الثقافة آنذاك حيث يمكن أن يذيع شعره ويطاله التدوين. وإذا عرفنا أن ديوان الخنساء شاعرة الرثاء المشهورة لم يصلنا منه سوى (١٨٠) بيتا أمكننا أن نتصور أن ما تبقى من انتاج شاعرنا كم لا بأس به.

أما المواضيع التي تستحوذ على شعر أبزون فلعل أبرزها شعر المديح وأكثره في الأمير ناصر الدين كما يقول حاجي خليفة ، غير أن شعره ذاته لا يعين على تحديد شخصية الممدوح. وذلك كما يقول:

ليهنك أن ملكك في ازدياد وأن علاك وارية الزناد
وأنك من إذا وصف الوالي مناقبه أقر بها المعادي
حديث قراك متع كل سمع وذكر نداك عطر كل نادي
وينقاد الملوك لك اعتقادا وما انقادوا لغيرك باعتقاد

ملكت رقابهم بأسا وجودا   فهم ملك السيوف أو الأيادي[19]

وهو يجمع النعوت المستقرة في المديح العربي عامة.

ومن الموضوعات الأثيرة لدى أبزون وصف الطبيعة، بمراعيها وشجرها ومائها، كما يمزج أحيانا بين الغزل ووصف الطبيعة، كما في قوله:

جاء الربيع وبحرك الفيـــــاض   فغدت قفار الأرض وهي رياض
والروض أصبح بعد صفرة لونه   وبوجنتيـــه حمـرة وبيــاض
وكأن نوار الحدائق في ضحى   حدق لدى عشاقهن مراض
والمزعجات جفونهن غضيضة   والمبهجات غصونهن غضاض
فانظر ترى الدنيا عروس منصة   يصبيك برد شبابها الفضفاض[20]

وقد أرجع هلال ناجي هذا الولع بالطبيعة الى إقامته بالجبل الأخضر، ولعله محق في ذلك، كما أن إقامته في (جرجرايا) فترة من الزمن قد ساعدت على تشكيل أحاسيسه. وربما كتب شعرا في وصف الطبيعة بباعث منها، كأن يتذكرها ويستحضرها، وعلى كل حال فإن الربط بين إقامة الشاعر وما نجده عنده من شعر يتصل بالطبيعة فيه نوع من التكلف، فلا يلزم أن يعيش الشاعر في بيئة جميلة حتى يصفها، فقد يكتب متخيلا بيئة جميلة في مكان ما، والأمر الآخر الذي يقلل من أهمية الربط بين مكان الاقامة وشعر الطبيعة أن نتاج صاحبنا في هذا الموضوع لا يحمل بصمة خاصة أو إضافة متميزة وانما هو عبارة عن صف لنعوت كررها الشعراء قبله.

غير أن تلك الموضوعات التي أشرنا إليها تأتي مصبوغة بلون قاتم تمثل شخصية قائلها، تلك النفسية المضطربة المتخوفة، تتربص بالشدائد من أي جانب، لذا فهو يبحث عن ممدوح يتصف بالقوة، ويمنحه المناصرة:

متى أردت أيادي راحتيك كست
حيا الغوادي حياء الغادة الرود
فكان عيش على السراء مطرد
يزري بهم عن الأحشاء مطرود[21]

فهناء عيشه يتم بقرب أيادي الممدوح التي تطرد الهم الموحش.

ويظهر ذلك القلق بشكل أكثر وضوحا في نبرة العتاب التي نجدها أحيانا في مقدمات بعض قصائد المديح، فهو يقدم بعضها بعتاب حار الى محبوب مراوغ:

ألزم جفـــاءك لي ولـو في الضـــنا
وأرفع حديث البين فيما بيننا
فسموم هجرك في هواجره الأذى
ونسيم وصـلك في اصائله المنى
ليس التلون من امارات الرضا
لكن إذا مـــــل الحبيب تلونا
تبدي الاساءة في التيقظ عامدا
وأراك تحسن في الورى أن تحسنا

الى أن يقول

ملك مني فلك السما لو أنه
بحـلاله بدل الكـواكـب زينا
ألف العلاء وكان يأبى حلة
الا السـنا وحـلية الا السـنا[22]

فلم ير الشاعر في محبوبه شيئا يفتتح به القصيدة غير عتبه على تقلبه وتلون وداده، ونظن أن تلك الصفات التي ألصقها أبزون بحبيبه هي ما وجده لدى أبناء عصره.

ويطفح معجم شاعرنا بتلك الألفاظ الكاشفة عن ذلك القلق، ففي شعره نجد الكلمات التالية ترد أو تتكرر بشكل واضح: «ناكث، نادب، تعاقب، عثرات، سفاهة، ذئب، تظلم، العذر، بلوى غير، يتأذى...» وقد يكون للظروف السياسية المضطربة في (عمان) آنذاك؛ وانزوائه في حامية صغيرة لا تتوافر الثقة بين أفرادها، ويرفضها المجتمع سبب كبير في طبع شعره بهذا اللون القاتم.

ب ـ *البديع والأوزان ومحاولة التجاوز:*

عني أبزون العماني عناية فائقة بصياغة صوره الشعرية، وكان كلفا بالتزام الفنون البديعية، غير أن ذلك في كثير من الأحيان يوافق محله،ولايأتي على حساب المعنى، أي لا نجد معنى هجينا بصياغة براقة، وقد احتفى هلال ناجي بهذه الظاهرة ورصد نماذجها، وحاول تعليلها في إطار ذوق العصر.

ونماذج احتفاء أبزون بالبديع كثيرة جدا، سوف نحاول تقديم نماذج منها للتدليل على شيوع هذه الظاهرة عنده فمما ورد في إطار الجناس قوله:

فتظلمي من ناظر أو ناظر   وتألمي من حاجب أو حاجب[23]

أراد بالناظر الأولى: الشخص، وبالثانية: الباصرة. وبالحاجب الأولى من يتولى الحجابة وبالثانية حاجب العين، وكقوله:

على سيبك المأمول يعتكف الحمد
وعن سيفك المسلول ينكشف الجد[24]

فبين سيبك وسيفك ومأمول ومسلول ويعتكف وينكشف جناس ناقص ومن نماذج المقابلة قوله:

فسموم هجرك في هواجره الأذى
ونسيم وصلك في أصائله المنى[25]

فالسموم ضد النسيم ،والهجر ضد الوصل، والهواجر ضد الأصائل، والأذى ضد المنى، ومن نماذج التضاد قوله:

أيقنت أن لا عيش غير لقائه   أبدا وأن لا موت غير فراقه[26]

(فلا عيش) ضد (لا موت) و (اللقاء) ضد (الفراق)، ومن نماذج الطباق قوله:

سكن ساكن سواد الفؤاد   مل قربي ومال نحو بعادي

فبين قرب وبعاد طباق ، كما أن في البيت استخداما للجناس، ومن نماذج حسن التعليل قوله:

أنت يا نرجسة الروض لما في الروض ست
ودليل الحسن فيك أن أوراقك ست

ففي البيت حسن تعليل حيث تشهد أوراق النرجسة الست على سيادة النرجسة على غيرها، وفي البيت أيضا جناس ناقص، إذ ورد لفظ ست مرتين، الأولى بمعنى سيدة والثاني لفظ عدد، ولا يخفى أن ست الأولى مأخوذة عن اللغة الفارسية، وقد أشاع المولدون استخدام الألفاظ الأجنبية؛ لاسيما الفارسية منها - لكثرة الشعراء الذين ينتمون الى أصول فارسية، وشدة امتزاج الفرس بالحضارة الاسلامية - مسايرة لما جرى على مستوى الحياة عامة، إذ داخلتها عادات وأفكار جديدة.

ولقد وجد مصنفو البديع في شعر أبزون مادة جيدة لشواهدهم فتمثلوا أبياته كما فعل النويري حين استشهد ببيت لأبزون ضرب به مثلا لما يحسن أن يبتدىء به المديح وهو قوله:

على منبر العليا جدك يخطب وللبلدة العذراء سيفك يخطب [٢٩]

ويرجع هلال ناجي جودة هذا البيت الى أنه جمع لونين من ألوان البديع، حسن الابتداء والجناس بين يخطب الإولى من (الخطابة)، ويخطب الثانية من (الخطبة) .. ونرى فوق ذلك أن الاعجاب بهذا البيت لما فيه الشطر الثاني من اسقاط شهواني واضح، يرضي الممدوح كما يرضى المصنف البلاغي، لجمعه بين فتوحات المدن وفتوحات الظلام، فمفردات هذا الشطر «وللبلدة العذراء جدك يخطب» يمكن استبدالها بكل سهولة بالمعنى غير المذكور الذي ضرب الشاعر ببراعة على وتره.

وقد تردد الاعجاب بأسلوب أبزون عند غير واحد من أدباء عصره كالباخرزي إذ يقول : «كنت أسمع له بالفقرة بعد الفقرة فأفتقر الى أخواتها ، ويلتهب حرصي على إثباتها، ثم ظفرت «بديوان شعره» في خزانة الكتب النظامية بنيسابور وكنت على جناح الانصراف الى الناحية، فلم أتمكن من احتلاب درها ، ولم أتوصل الى اجتلاب درها»، ويقول أبو الحاجب محمد بن أحمد: «كنت قبل حصولي بعمان أسمع بأشعار الكافي أبي علي، وتمر بي القصيدة بعد القصيدة ، وكنت لفرط إعجابي بها أود لو ظفرت بمن يرويها لي عن مؤلفها... وإذا ديباجة شعره مع بهائها ورونقها متناسبة الألفاظ، متناضرة المعاني، وإذا هو يتجنب إيراد ما يمجه السمع ، وتأباه النفس...» [٣٠]، وهذه الشهادات تدل دلالة واضحة على نجاح أبزون في إرضاء أدباء عصره، والظفر بتقديرهم.

ونحن نتساءل هنا ما سر كلف أبزون بتوشية شعره بالبديع؟ هل هو استجابة لذوق العصر كما يرى هلال ناجي؟ أم أنه أثر من آثار أصوله الفارسية العميقة؟ فالملاحظ أن الثقافة الفارسية تحتفي بالزخرفة والمنمنمات، ويتضح ذلك بجلاء في فنونهم التشكيلية. أم ثمة أمر آخر وراء ذلك؟ وما هو؟ يقول هلال ناجي مؤيدا رأيه: «كان عصر أبزون عصر كلف بفنون البديع كالجناس والطباق والمقابلة، طغت عند بعضهم حتى أصبحت غرضا في ذاتها، وكان لابد أن يطبع ذوق العصر وذوق نقاده شعر صاحبنا» [٣١] ، ولا أدري كيف حكم ناجي بوجود ذوق واحد ينتظم شعراء العصر ونقاده واعتقد أنه كان هناك اتجاه آخر معتدل يحافظ على تقاليد القصيدة العربية في المبنى والمعنى ويمثله الشريف الرضي (٤٠٦/١٠١٦م)ومهيار الديلمي (٤٠٠هـ/١٠١٠) [٣٢]؛ وينتمي الأخير الى أصول فارسية غير أنه لم يسرف في استخدامه للبديع كما سابقيه.

وبالفعل فإن طائفة من الشعراء المولدين ساهموا في صياغة الحساسية الشعرية الجديدة آنذاك ؛ كمسلم بن الوليد أول من حاول أن يجعل من الشعر ابداعا جماليا بالألفاظ، متفوقين على شعراء عرب وباستخدام تقنيات عربية أصيلة، فالبديع فن عربي خالص،كما حاول أن يثبت ذلك ابن المعتز في رده على من أدعى بأن بشار بن برد ومسلم بن الوليد وأبانواس هم السابقون الى استعمال البديع: «وقدقدمنا في كتابنا هذا بعض ما وجدنا في القرآن واللغة وأحاديث رسول الله ﷺ ، ولكلام الصحابة الأعراب وغيرهم وأشعار المتقدمين ، من الكلام الذي سماه المحدثون بالبديع، ليعلم أن بشارا ومسلما وأبا نواس ومن تقيلهم وسلك سبيلهم لم يسبقوا الى هذا الفن، ولكنه كثر في أشعارهم في زمانهم ...» [٣٣].

وأكبر الظن أن صاحبنا إنما أسرف في استخدامه للبديع متحديا العرب، ومحاولا التفوق عليهم في أبرز ملكاتهم الا وهو الشعر، وأنه وهو الاعجمي قادر على كتابة العربي، ليس ذلك فقط بل وقادر أن يلتزم فيه بضروب بديعية عديدة، فهو يحاول أن يتجاوز نفسه باستمرار لاهثا وراء أحكام الصياغة واجادة المعنى، وذلك مطلب فني جيد ولعل هذا ما يفسر لنا عدم اعجابه بشعره، فقد وجده أبوالحاجب عندما جالسه بـ(عمان) «غير معجب بشعر نفسه»، وذلك ما يدفعه لمواصلة اللهاث خلف الاتقان ، على غير عادة شعراء عصره، الذين كانوا كثيري الاعجاب بشعرهم، منهم الارجاني الذي يقول:

ومني اقتباس المحدثين معانيا
ولم اقتبس معنى من القدماء [٣٤]

ويبدو لنا أن ولع أبزون بالبديع يزداد كلما كتب قصيدة مديحية أي كتابة رسمية تقرأ في البلاط، وتتناقلها الألسن بالاعجاب، ولكنه يتخفف نوعا ما إذا ما انصرف الى التعبير عن عاطفة ذاتية كعاطفة الغزل، كما نلمس ذلك في المقطوعة التالية:

أفدي الذي زارني والليل معتكر
والأفق مما اكتسى من عرفه عطر
فلم نزل نتجارى في الحديث معا
أشكو إليه جفاه وهو يعتذر
حتى إذا ما اعتنقنا واستتب لنا
على ارادتنا عيش له خطر
ناديت يا ليل دم ليلا بلا سحر
فقال ليلك هذا كله سحر [٣٥]

وهي مقطوعة جيدة مكثفة ، بناها الشاعر بناء متناميا، وضع في البيت الأول خلفية للأجواء التي تمت فيها الزيارة، فقد اكتسى الأفق من عطر الحبيب، ثم بنى صورة جيدة تخيلية للقاء، تشارك القاريء في

استحضار تلك الزيارة فكأنه يشاهدها أمام عينيه، فهو يرى العاشق متخوفا من انقضاء الساعات وانقشاع الليل وحلول ضوء الصباح الفضاح، فيعيش القارئ حالة من القلق لا يلبث معها أن يشعر بهدوء واطمئنان بعد البيت الأخير، فسوف يتوقف الزمان ويمتد الظلام:

ناديت يا ليل دم ليلا بلا سحر
فقال ليلك هذا كله سحر

ولا يهم هنا من الذي أجاب الشاعر وطمأنه، هل هو الليل نفسه؟ أم الحبيب؟ لكن الذي يهم الآن أن هذا اللقاء لن يعكر صفوه معكر، وقد جاءت هذه المقطوعة من غير زخرفة بديعية ملاحظة، سوى ما جاء بشكل خفيف كالذي يسميه البلاغيون رد الاعجاز على الصدور في البيت الأخير.

وهناك أمر آخر يدفعنا للاعتقاد أن أبزون استخدم البديع بدافع التجاوز، تجاوز الذات واثبات القدرة للآخرين، وهذا يتصل بالأوزان الشعرية التي استخدمها أبزون، والتي رصدناها في الجدول التالي:

ونلاحظ شيوع بحري الكامل والطويل على موسيقى قصائده، وهما بحران يشيعان في الشعر العربي القديم، ونحن نعلم أنه في العصر

البحـــــــر	التردد	عدد الأبيات
١ - الكامل	١١	٥٠
٢ - الطويل	٧	١٨
٣ - مشطور الرجز	٢	١٣
٤ - البسيط	٤	١٢
٥ - الوافر	١	٨
٦ - الخفيف	٢	٧
٧ - الرجز	١	٢
٨ - مجزوء الرمل	١	٢
٩ - الرمل	١	١
المجموع	٣٠	١١٣

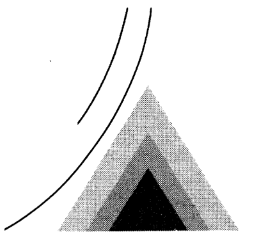
العباسي الثاني شاع استخدام البحور الراقصة وأشكالها المجزوءة والمشطورة، كما هو لدى الشريف الرضي حسب دراسة الدكتور احسان عباس [٣٦]، وصنيع أبزون هذا يعزز جانب تميزه عن شعراء عصره في الأساليب والأغراض، فقد وجدناه لم يطرق غرضين نالا حظوة لدى أضرابه من الشعراء الفرس هما غرضا التشيع والشعوبية.

هذا هو أبزون العماني كما رأيناه بين الهوية والأهمية؛ في وقفات عابرة متأنية،لعل دراسات قادمة تعود إليه برؤية جديدة بعد أن تتسنى لها معلومات جديدة أو تتوصل الى كم أكبر من انتاج أبزون الشعري، وذلك ما نطمئن الى حدوثه تمام الاطمئنان.

المصـــادر

١ - أبو الحسن علي بن الحسن بن علي الباخرزي، دمية القصر وعصرة أهل العصر، جـ ١ تحقيق عبدالفتاح محمد الحلو، دارالفكر العربي، انظر ترجمته ص ٩٨ - ١٠٥.
٢ - صلاح الدين خليل بن ايبك الصفدي، الوافي بالوفيات، جـ ٦، تحقيق س. ديدرينغ وفرانز شتايز فير سباون - ١٩٧٢، انظر ترجمته ص ١٨٤ - ١٨٦.
٣ - سيف بن حمود بن حامد البطاشي، اتحاف الأعيان في تاريخ بعض علماء عمان، جـ ١، مسقط - ١٩٩٢م. انظر ترجمته ص ٤١٨ - ٤٢٠.
٤ - هلال ناجي، شاعر من عمان، مجلة منشورات مركز دراسات الخليج العربي، الكتاب الأول،جامعة البصرة - ١٩٧٧م. انظر ص ١٠٤ - ١٣٥.
٥ - لم يقدم هلال ناجي معلومات وافية عن هذين المخطوطين.
٦ - شوقي ضيف، تاريخ الأدب العربي، جـ ٥، دار المعارف، القاهرة - ١٩٨٣م، ط ٢. انظر ص ١٠٨.
٧ - ستانلي لين بول LANE - POOLE,S، الدول الاسلامية، جـ ١، ترجمة محمد صبحي فرزان، مكتبة الدراسات الاسلامية، دمشق - ١٩٧٤، ص ٢٨٦.
٨ - المصدر نفسه، ص ٢٨٥ - ٢٨٦.
٩ - حاجي خليفة، كشف الظنون عن أسامي الكتب والفنون، جـ ١، د م - ١٨٩٢م. ص ٥٠٢.
١٠ - أبو الحسن علي ابن أبي المكرم محمد بن محمد بن عبدالكريم الشيباني، الكامل في التاريخ، جـ ٧، دار الكتاب العربي، بيروت - ١٩٨٨م، ط ٦، ص ٥٧.
١١ - س.ب مايلز، الخليج بلدانه وقبائله، ترجمة محمد أمين عبدالله، وزارة التراث القومي والثقافة، مسقط - ١٩٩٠م، ط ٤، ص ١٤٥.
١٢ - حاجي خليفة، كشف الظنون، مصدر سابق، ص ٥٠٢. يقول عند حديثه عن ديوان أبزون: «... جمعه محمد بن أحمد المعروف بابن الحاجب وذكر أن قصائده أعجبته وهو بفارس ولما نزل بعمان وسمع أن مقامه تبريز قصد إليه ...» ونبه هنا الى أمرين، الأول: تشير المصادر الأدبية الى جامع ديوان أبزون وأن كنيته أبو الحاجب وليس ابن الحاجب. الأمر الثاني: كان مقام أبزون بنزوى وليس تبريز، إذ ليس بعمان مدينة تدعى بهذا الاسم، وتبريز عاصمة فارسية قديمة، ثم أن ايراد تبريز هنا لا يستقيم مع سياق سرد الحديث نفسه، فقد انتقل أبو الحاجب من فارس الى عمان.
١٣ - المصدر نفسه، ص ٥٠٢.
١٤ - هلال ناجي، شاعر من عُمان، مرجع سابق ص ١٢٦.
١٥ - المصدر نفسه، ص ١٢٩.
١٦ - الباخرزي، دمية القصر، مصدر سابق، ص ١٠١.
١٧ - شهاب الدين أبو عبدالله ياقوت بن عبدالله الحموي، معجم البلدان، دار احياء التراث، بيروت - ١٩٧٩م.
١٨ - حاجي خليفة كشف الظنون، مصدر سابق، ص ٥٠٢
١٩ - هلال ناجي، شاعر من عُمان، مصدر سابق، ص ١٢٣ - ١٢٤.
٢٠ - المصدر نفسه، ص ١١٦ - ١١٧.
٢١ - المصدر نفسه، ص ١٢٥.
٢٢ - المصدر نفسه، ص ١٣١.
٢٣ - المصدر نفسه، ص ١٢٢.
٢٤ - المصدر نفسه، ص ١٢٤.
٢٥ - المصدر نفسه، ص ١٣١.
٢٦ - المصدر نفسه، ص ١٢٩.
٢٧ - المصدر نفسه، ص ١٢٥.
٢٨ - المصدر نفسه، ص ١٢٣.
٢٩ - المصدر نفسه، ص ١٢١.
٣٠ - الباخرزي، دمية القصر، مصدر سابق، ص ٩٩،٩٨.
٣١ - هلال ناجي، شاعر من عُمان، مرجع سابق، ص ١٠٩.
٣٢ - عصام عبد علي، مهيار الديلمي: حياته وشعره، وزارة الاعلام، بغداد ١٩٧٦م، ص ٤٧.
٣٣ - عبدالله بن المعتز، البديع، نشر شراكوفسكي، ص ١.
٣٤ - هلال ناجي، شاعرمن عُمان، مرجع سابق، ص ١٠٧.
٣٥ - المرجع السابق، ص ١٢٥ - ١٢٦.
٣٦ - عصام عبد علي، مهيار الديلمي، مرجع سابق، ص ٤٧.

* * *



نظريات السرد وموضوعها (في المصطلح السردي)

سعيد يقطين *

١ – تقديم :

١ – ٠ تتطور نظريات السرد باستمرار ،وغدا شبه مستحيل أن يواكب المرء هذه الاجتهادات المتعددة والمتراكمة. وفي الثقافة العربية تم التعرف على بعض هذه الأعمال ، وتتحقق في هذا المضمار دراسات عديدة، وأنجزت ترجمات لبعض الانجازات السردية الغربية . لكن الملاحظ هو أن الأعمال السردية العربية تفتقر الى ما يعطي لمختلف هذه الأعمال قيمتها الخاصة، وليحقق لها مصداقيتها . ذلك لأنها ظلت في أغلب الأحوال عبارة عن اجتهادات ذاتية أو فردية. وعمل كل دارس أو مترجم يتم بناء على رؤية صاحبه أو اقتناعه، الشيء الذي طبع هذه الانجازات بالاختلاف القائم على الخلاف، والتعدد الذي يصل حدّ التسيب. فلا حوار بين المشتغلين بالسرد العربي، ولا رؤية توحّد الاهتمام، ولا لقاء بينهم لتوحيد لغتهم، أو مناقشة اصطلاحاتهم ، التي هي في أغلب الأحيان مقابلات لما يوجد في المصطلحات الغربية. بل الأدهى من ذلك والأمرّ، أن أحدهم ،وهو يدخل عالم نظريات السرد لأول مرة من خلال اطلاعه على مقال أو كتاب أجنبي لا يكلف نفسه عناء الاشارة الى مصادر سابقة، أو دراسات أنجزت في المضمار نفسه، فيقدم عمله وكأنه كشف جديد، ويقترح مصطلحات لا تساهم إلا في إشاعة نوع من الاضطراب ، ومزيد من فوضى الاستعمال.

١ – ١ هذا الوضع الذي يخلو من الانصات الى أعمال الآخر والى الحوار العلمي الصريح والواضح في وضعنا الثقافي العربي، لا يمكن أن يؤدي نهائيا الى انتاج معرفة علمية أو الى تطوير معرفتنا بالسرد العربي القديم أو الحديث. قد تكثر الدراسات والترجمات، لكن الحصيلة كلام قد يملأ بياض الصفحات، لكنه لا يمكن أن يسهم وبأي صورة في جعلنا ذات يوم نتحدث عن «الانجازات» السردية العربية، ودورها في تعميق الفهم والادراك، وخلق الأسس الملائمة لتأسيس تقاليد علمية رصينة عميقة.

إن أي تأخير في التوقف الآن لقراءة ما تراكم، ومناقشة ما أنجز من دراسات وترجمات عربية في نطاق السرد، لا يمكنه إلا أن يضع المزيد من العراقيل ، ويخلق المزيد من المشوشات التي تساهم في تعطيل نمو الفكر العلمي والنقدي في الثقافة العربية الحديثة. كما أن عدم الاقدام على ممارسة النقاش بصدد ما أنجز لا يمكنه إلا أن يصب في مسار التسيب المهيمن، والفوضى السائدة.

١ – ٢ أقدم فيما يلي مساهمة متواضعة ، من خلال التوقف عند بعض المصطلحات - المفاتيح، أو المصطلحات الأصلية أو الأساسية التي تنهض على قاعدتها نظريات السرد وعلومه الحالية. ذلك لأني أومن إيمانا قويا أنه بدون تدقيق فهمنا، ووعينا بالأسس لا يمكننا إلا أن نقيم بناءات واهية.

إننا ما دمنا لا ننتج هذه المفاهيم والمصطلحات فإنه لا يمكن إلا أن نختلف في فهمها ونقلها الى لغتنا العربية.

★ ناقد وأستاذ جامعي من المغرب.

والنقل الى لغة أخرى لا يمكن أن يتأتى بالسهولة التي يتصورها البعض: الرجوع الى منهل أو مورد وتناول قطرة منه. وجعلها شرابا سائغا للشاربين! الذهاب الى العين مهم لكن للوصول الى الرأس . وما أصعب الدخول الى الرأس لمعاينة كيف يشتغل. إنه بدون فهم طريقة اشتغال المفهوم وبدون تحديد خلفيته ومقاصده ، لا يمكن أن نستوعبه. وبدون الاستيعاب الجيد، لا يمكن النجاح في الاقتراح المناسب.

٢ – في المصطلح السردي :

٢ – ٠ إن مصطلحات أي اختصاص كيفما كان نوعه تكتسب دلالاتها الخاصة في الاختصاص نفسه. إنه يحددها وفق ما يمليه عليه السياق الذي يضعها فيه. وهذا هو مردّ اختلافات دلالات المصطلح الواحد باختلاف الاختصاصات والتصورات إذا اتفقنا على هذه القاعدة،يمكن أن نذهب الى أن هناك نظريات عديدة ومختلفة لتحليل السرد. وطبيعي أن نجد المشتغلين بهذه النظريات يستعملون دوال مصطلحات معينة لكن كل اختصاص يحمّلها بمدلولات تطابق التصور الذي ينطلق منه . إذا اتفقنا على هذه القاعدة كذلك لا مفر من الذهاب الى أن:

– الدال السردي (المصطلح) الواحد له مدلولات سردية (اصطلاحية علمية) متعددة بتعدد النظريات والاجتهادات.

ويقتضي هذا، إذا ما حصل التسليم بذلك أن أي مصطلح من المصطلحات السردية لا يمكن أن نضع له مقابله المناسب ما لم نفهم جيدا، ونستوعب جيدا مدلوله داخل الاطار النظري الموظف في نطاقه.

هذه القاعدة تتصل بالمصطلح الأصلي في اللغة الأجنبية. ولابد من قاعدة موازية ترتبط هذه المرة بـ «المصطلح» المقابل الذي نود «اقتراحه» من داخل اللغة العربية، بعد تمثل القاعدة الأولى ووضعها في الاعتبار : فهم المدلول الخاص بالمصطلح فهما دقيقا.

تقدم اللغة إمكانات مهمة في الاستعمال، وعلينا انتقاء الأنسب والاقرب، والأجمل من المفردات التي نعتزم اقتراحها. وعلينا أن نحسن اقتراح كلمة معينة من وسط شبكة من الكلمات المتقاربة ، وفي تقديرنا الضمني أن بعضا منها قابل للاستثمار للدلالة على مصطلح قريب.

وبمراعاة هذا التوزيع يمكننا في حال انتقاء بعضها أن نحمل مجاورتها دلالة قريبة ، ولكنها تكون أخص أو أعم، أو ما شاكل هذا من العلاقات التي تنظم الوحدات المعجمية المشتركة (عام ـ خاص ـ كل ـ جزء/تراتب/ تدرج..) بذلك، وتبعا للاقتضاء والاستعمال ، يمكننا تقديم «المصطلح» المتقابل والقابل للتميز عن المصطلحات القريبة منه، بمقوم ذاتي أو أكثر.

٢ – ١ لا نود من هذا الاقتراح أن نحل مشكلة المصطلح، وإذا نكون نروم ذلك ، فإننا نتوهم، لكن ما نود الوصول إليه، وهذا ممكن هو أن تتوافر لدينا رؤية واضحة، وأسس دقيقة للاجتهاد والعمل. إنه في غياب الأسس والرؤية الخاصة لا يمكن أن تكون لدينا إمكانية للاختلاف والحوار والنقاش . إن العمل الاعتباطي وغير المؤسس على أية قاعدة أو تصور غير قابل للنقد أو النقاش. ويهمنا توافر إمكانيات للحوار بناء على رؤيات مختلفة وتصورات محددة، لأن ذلك هو الذي يضمن تحقيق التراكم والتطور.

٢ – ٢ هناك مصطلحات سردية عديدة تروج فيما ينشر من دراسات وترجمات . إنها من الغنى والتنوع والتعدد الذي يمكن أن يشي بالايجاب، ولكنه للأسف يغدو مظهرا سلبيا يدل على التسيب، وعدم التقيد بأي ضابط محدد. وهذا المظهر السلبي علاوة على أنه يخلق ارتباكا لدى المشتغلين لأنهم يصبحون غير قادرين على التواصل فيما بينهم ، رغم أن الموضوع الذي يشتغلون به واحد، يؤثر بشكل أكثر سلبية على القاريء الذي يجد نفسه بصدد كل دراسة أمام ترسانة من المصطلحات السردية المتضاربة والمختلطة التي تتكرر أحيانا، ولكنها في كل مرة تظهر له بوجه. ومن المؤسف أن يغدو المشتغل والقاريء معا «كالمنبت لا ظهرا أبقى، ولا أرضا قطع» ! وهذا وصف حال!..

٣ – في الموضوع السردي:

٣ – ٠ نريد أن نبدأ من البداية مع البدء تولد المشكلات. وإذا لم تتوضح لنا مشكلات البداية، لا نورث اللاحقين من بعدنا إلا المشاكل . والرجوع الى البدايات محاولة لتدقيق رؤيتنا الى التطورات وما صاحبها من تراكمات كانت بمنأى عن مواكبة دراساتنا أو وعينا لها.

منذ اجتهادات الشكلانيين الروس النظرية، ودعوتهم الى ضرورة ميلاد علم جديد يعني بـ «أدبية» الأدب، أسموه «البويطيقا»، الجديدة ،وأعمال فلاديمير بروب حول الحكاية العجيبة وصولا الى السرديات (كما اقترحها تودوروف)، وسيميوطيقا «السرد» ونظريات لسانيات النص، وتحليل الخطاب مرورا باجتهادات الانثروبولوجيين (ستروس) وعلماء الأديان (م. إلياد) وعلماء الأساطير (كايوا ـ دوميزيل...)، نجد الاشتغال بـ

«السرد» يحظى بمكانة متميزة، سواء تجلى من خلال الخطاب اليومي، أو الصحفي، أو التاريخي أو الأسطوري، أو الأدبي،، وسواء ظهر من خلال المستوى اللفظي أو الصوري أو الحركي... تعددت المقاربات واختلفت باختلاف المدارس والاختصاصات.

ولعل أهم الانجازات في هذا النطاق يبرز فيما يمكن اختزاله بكلمة في ظهور علوم عديدة تعني بـ«السرد» أي أننا صرنا منذ أواسط هذا القرن أمام علوم سردية خاصة لها مناهجها وقضاياها الخاصة «بالسرد» الحديث (الرواية القصة..) أو القديم (الحكايات العجيبة ــ الاساطير ـ الأشكال البسيطة...).

تبلورت هذه العلوم مجتمعة في الحقبة البنيوية (منذ أواسط الستينيات وأوائل السبعينيات). لكن للأسف الشديد، هو أننا بانتباهنا في أواسط السبعينيات وأوائل الثمانينيات الى النقد الجديد لم يثر اهتمامنا الا الطابع «البنيوي» العام والمشترك الذي وسم هذه المرحلة، لكننا لم ننتبه الى الطوابع العلمية المختلفة بين كل الاجتهادات، وما يتميز به بعضها عن بعضها الآخر. وهذا ما جعل التميز لدينا يصبح بين نقد بنيوي وآخر أيديولوجي . ولم يكن يدور بالخلد التساؤل عن معنى بنيوي وفي أي اتجاه؟!

٣ - ١ إن العلوم السردية التي تبلورت في الحقبة البنيوية، شأنها في ذلك شأن أي اختصاص علمي، قامت أولا على أساس تحديد موضوعها بدقة. وعلى غرار الشكلانيين الروس الذين حددوا موضوع «البويطيقا» في «الأدبية» باعتبارها الخاصية التي تجعل من عمل ما عملا أدبيا، نادى المشتغلون بــ «السرد» من منظور علمي بضرورة تحديد موضوع «علم السرد» فكان هو "Narrativité, Narrativity" .إن الموضوع واحد،لكن كل علم سنعطيه دلالة خاصة تتماشى مع إجراءاته ومقاصده.

هذا الموضوع في نقله الى اللغة العربية أخذ ترجمات غير دقيقة تنم عن سوء الاستيعاب والفهم. فهو مرة يستعمل بمعنى «السردية» ، ومرة بمعنى «الشعرية» ، على ما بينهما من اختلاف . كما أن «السردية» كانت تستعمل مرة للدلالة على العلم ,"Narratologie" ، ومرة على الخاصية التي يتميز بها العمل السردي "Narrativité" . ويعود هذا الفهم أو ذاك الى طبيعة استيعاب مفهوم «العلم» و«موضوعه» وما يتصل بهما . وفي كل الحالات كان هناك اضطراب وخلط، لا يرتبط فقط بـ «الترجمة»، ولكن بفهم النظريات بسبب الاختزال والتسرع.

وبدون الدخول في سجال مع الترجمات والاستعمالات، نرى ضرورة تحديد «الموضوع» الذي جعلته مختلف العلوم مدار اهتمامها، لتتاح لنا إمكانية تدقيقه، بتدقيق المفهوم الذي يطابقه في هذا الاستعمال أو ذاك وذلك بقصد توضيح مدلولات الدوال وتدقيقها على النحو الأمثل والأنسب.

٣ - ٢ يمكننا الوقوف عند دلالتين مختلفتين جذريا، لتبين اختلاف «الموضوع» من خلال تباين منطلقات واجراءات علمين سرديين ، فرضا نفسهما بشكل قوي هما : سيميوطيقا «السرد» و«السرديات» . ظهر هذان العلمان في أواسط الستينيات ، ويمثل الأول منهما غريماس، والثاني جيرارجنيت بامتياز.

هذان العلمان يحددان معا موضوع اشتغالهما من خلال مصطلح واحد هو "Narrativité" . وعلينا أن نوضح أن كلا منهما يستعمله بمعنى مخالف للآخر.وهذا الاختلاف عندما لا نفهمه حق الفهم، لا يمكن لاستعمالاتنا للأشياء،في لغتنا ، إلا أن تظل مضطربة ومشوهة وغير دقيقة وأي اضطراب أوتشويه أو انحراف، لا يمكنه إلا أن يسهم في تعطيل تحقيق المعرفة العلمية أو تطويرها بالصورة التي تقدم دراستنا وتحليلاتنا.

أبدأ أولا بسيميوطيقا «السرد» وبعد ذلك بالسرديات ، وبعد التوضيح أقدم الاقتراحات المناسبة للعلم وموضوعه بحسب ما يقتضيه كل علم وما يتميز به عن غيره.

٤ - السيميوطيقا والحكي:

٤ - ٠ ينطلق السيميوطيقيون على اختلاف مشاربهم من تحديد موضوعهم باعتباره «المحتوى» الحكائي، وذلك بناء على أنهم يحددون العلامة تبعا لتمييز يلمسليف للعلامة اللسانية. والعلامة «الحكائية» تتمفصل الى دال (التعبير) ومدلول(المحتوى .وبتركيزهم على المدلول (المحتوى) يلغون الدال من دائرة اهتمامهم.

يبرز ذلك في تأكيد شميدت على أن المهمة الأساسية للسرديات (وهو يقصد علم السرد سيميوطيقا) هوتحليل المحتوى بصفة عامة [١] . كما أن غريماس في مختلف أعماله يشدد على البعد نفسه،وذلك بناء على أن المحتوى هو الذي يشترك بواسطته مختلف الخطابات التي تقوم على الحكي. والهدف من التحليل السيميوطيقي هو الامساك بالمعنى أو الدلالة بغض النظر عن مختلف التجليات (التعبير)التي يتخذها[٢]. ولقد مكن الاهتمام بالمحتوى السيميوطيقيين من الوصول الى نماذج خاصة في التحليل ويبدو لنا الاهتمام بالمحتوى جليا من خلال تعريف جماعة أنتروفيرنNarrativité" :

«إنها مظهر تتابع الحالات والتحولات المسجل في الخطاب، والضامن لانتاج المعنى» [٣]. ويسير كورتيس في الاتجاه نفسه

بذهابه الى أن الحكي يرتبط ارتباطا وثيقا بـ "Narrativité" لأن ما يحددهما هو كون الحكي «يتعلق بالانتقال من حالة الى حالة أخرى» ، [٤]، وبواسطة هذا الانتقال يحدث التحول من حالة أو وضع الى آخر عن طريق التتابع.

نلاحظ بجلاء من خلال هذه التحديدات أن الأمر يتعلق بـ«المحتوى» أو «المادة الحكائية» ، أو «الفابولا» والمحتوى تبعا لذلك أعم وأشمل من «التعبير» ، لأن وجوده هو الذي يحدد جنس الخطاب، لذلك فهو الثابت والمشترك بين مختلف الأشكال أو الأنواع الذي تتضمنه وهو الذي يمكن أن نجده في العمل الادبي وغيره وفي سائر الفنون وكل أجناس الكلام.وأنه بكلمة أخرى «المدلول» الذي تختلف دواله في تقديمه.

– المحتوى ثابت وعام. نضع مقابلا له مفهوم «الحكي» ذلك لأن «الحكي» عام، وهو الذي يمكن أن نجده من خلال اللغة والصورة والحركة والايقاع.. أما السرد فهو أخص منه لأنه يتصل فقط باللغة .وبهذا التحديد يصبح «الحكي» مقابل (Nrécit) باعتباره يتصل بالمحتوى ويغدو «السرد» مقابلا لـ (Narration) لكونه يرتبط بالتعبير.إن الحكي شديد الصلة بـ «الخبر» ، لذلك نجده يتضمن ما يوحي إليه المحتوى من خلال حضور « المادة الحكائية»، أو القابلة أن تحكى . أما السرد فيتعلق بطريقة تقديم الحكي.وفي مختلف دلالاته في العربية يعني «النظم» ،أو «التركيب» أو «النسق» القائم على الترتيب.. ويمكن أن نلمس الفرق من خلال قولنا:

– فلان يحكي، وفلان يسرد.

إذ يوحي التعبير الأول الى «نوع» الخطاب (الحكاية) ،في حين يومىء الثاني الى الطريقة. هذا التمييز يمكن أن يجسد لنا بعض الفروقات البسيطة بينهما (الحكي ـــ السرد) وإلا فإن التداخل بينهما وارد، والتفريق بينهما صعب للغاية . هذا الوضع لا يعرفه الاستعمال العربي فقط ، فالاستعمالات الغربية بدورها لمختلف هذا النوع من المفاهيم لا يخلو من التباس،وابهام.

٤ – ١ لقدشهدت المصطلحات «السردية» اختلافات عديدة بين مختلف المشتغلين بـــ «السرد» أو «الحكـــي».وأثيرت سجالات عديدة بشأنها . وعندما لا نعي خصوصية هذه الاختلافات ، وما تتخذه في هذا الاستعمال أو ذاك، ونأخذ منها موقفا واضحا نضاعف الاختلافات في التوظيف والاستعمال لقد دافع كل المشتغلين بـ «السرد» عن الدلالات التي يخصون بعض المفاهيم وعملوا على دفع الاستعمالات الأخرى.

إن السيميوطيقيين وبعض الفلاسفة (بول ريكور) حاولوا حصر الموضوع في المحتوى. وفي هذا النطاق تقول آن هينو : «يمكن أن نتحدث عن "Narrativité" عندما يصنف نص ما من جهة أولى، حالة بداية على صورة علاقة امتلاك أو فقدان لموضوع ذي قيمة ومن جهة ثانية، فعلا أو متوالية من الأفعال التي تنتج حالة جديدة، مخالفة لحالة البداية» [٥]، وهو نفس التحديد الذي تقدمه في كتابها اللاحق الذي يحمل عنوان «السرديات ، والسيميوطيقا العامة» [٦]. هذا التحديد يبدو لنا بوضوح من خلال اعتبار بول ديكور «السرديات» : «حقا عاما يضمن لكل من الحكي التاريخي ،والحكي التخييلي » [٧] ، وأن كل التاريخيات (Histographie) ، إذا كانت تهتم بالأفعال ، فهي أيضا سرديات» [٨].

إننا هنا أمام اختلاف بشأن الاختصاص «السرديات» وموضوعه (الحكائية أم السردية) . وهذا ما جعل جيرار ـ دونيس فارسي،«يرى بأن لا إجماع حول أي منهما» [٩]. وإذا كان السيميوطيقيون يتخلون أحيانا عن استعمال «السرديات» ، فإنهم يتشبثون بمصطلح "Narrativité" ويحدده غريماس سواء في مختلف أعماله، أو في المعجم [١٠] بقوله : «إن نظرية الحكي تسعى الى الاهتمام بالشكل السيميوطيقي للمحتوى» [١١] ، وهي من هذه الناحية لا علاقة لها بالأدبية [١٢]. إنها كما يلاحظ بول ريكور مقابل: (Mutos) عند أرسطو، وتتعلق بتحريك الأحداث [١٣].

٤ – ٢ نتبين من خلال كل هذه التحديدات والنقاشات المختلفة التي أثيرت بشأنها في المنظور السيميوطيقي، ولدى الذين يحاولون توسيع المفهوم ليشمل الروائي والأدبي وسواهما من أجناس الكلام، ومختلف أنواع العلامات (لفظية أو غير لفظية)، حتى وإن توحدت المصطلحات المشتقة أو المتصلة بـــ(récit - narrative) سواء بشأن الاختصاص أو الموضوع، أن المقصود هو «المادة الحكائية» أو المحتوى، أو القصة ، وحسب ما نذهب إليه،فإن المصطلح المناسب الذي نضع هنا بسبب طابعه الثابت هو الحكي، وليس السرد. إن الحكي عام ، والسرد خاص. فالحكي هو الذي ينسحب عليه مصطلح récit و narrative ، وهو الذي يمكن أن نجده في الأعمال التخييلية وفي الصورة والحركة وسواها. أما السرد فلا يمكن أن يتحقق إلا في الأعمال اللفظية [١٤]. وأجدني في هذا المضمار أتفق مع ما ذهب إليه جيرار دونيس فارسي بذهابه الى اقتراح مصطلح "récitologie" مقابل "Narratotogié" للتمييز، لولا أن اقتراحه جاء متأخرا كما يقول، [١٥].وفعلا فإن مصطلح «الكائنات» يمكن أن يدل أقوى على الطابع الشمولي والواسع لما يمكن أن يتصل بما هو حكائي ، كيفما كان وحيثما وجد. ويكون موضوع «الحكائيات» هو «الحكي» أو «الحكائية» . ولما كان السيميوطيقيون يوظفون «السيميوطيقا الحكائية» أحيانا تمييزا لها عن السرديات،أرى أن الأنسب، وبسبب اهتمامهم المنصب على «المحتوى» أن نقابل كل ما يتصل لديهم بــ "Narration" بالحكي، لأنهم لا يهتمون ، عموما ، بالتعبير (السرد) وبذلك نغدو أمام الحكائية "Narrativité" ، والبنيات الحكائية،والبرنامج الحكائي والملفوظ

الحكائي، والمسار الحكائي ، وما شاكل هذا من الاستعمالات المتصلة لديهم بالمادة الحكائية ، الموضوع الأساسي لا شتغالهم وتحليلاتهم.

إن السيميوطيقيين وهم يشددون على المحتوى يريدون الامساك بالعنصر الثابت في أي عمل حكائي لأنهم يعنون بشكل خاص بـ«المعنى» أو «الدلالة» . ولا يمكن بروز هذا العنصر الثابت إلا من خلال «المحتوى» ،لأنه أساس الحكي.

٥ – السرديات والسرد:

٥ – ٠ إذا كان السيميوطيقيون يشتغلون بـ«المحتوى»، فالسرديون يهتمون بـ «التعبير» ، اذا وظفنا مصطلحية السيميوطيقيين ، أو الخطاب كما يستعملون كمقابل للقصة أو الفابولا. إن ما يهم السرديين بشكل خاص هو الاختلاف المتعلق بالعمل الحكائي، ومكمنه في الخطاب لأن المحتوى الواحد يمكن أن يقدم من خلال خطابات متعددة لكل منها خصوصيته، لأن ما يهمهم هو العنصر الجمالي الكامن في هذا الاختلاف.

هذا العنصر الجمالي هو الذي يصل "Narrativité" لدى السرديين بالأدبية، ويجعلها مختلفة عن نظيرتها لدى السيميوطيقيين يقول جيرار جنيت موضحا: «إن الخاصية الأساسية للسردي (السردية) توجد في الصيغة، وليس في المحتوى، إذ لا وجود للمحتويات الحكائية . هناك تسلسل أفعال أو أحداث ، قابلة لأن تتجسد من خلال أي صيغة تمثيلية» [١٦]. واضح هنا أنه يركز على التعبير إذ هو الذي بواسطته تتجسد الأفعال أو الأحداث . ولذلك يذهب الى أن لا وجود للمحتوى الحكائي. وبما أن الخطابات تتعدد بتعدد الصيغ التمثيلية، يحصر مجال اهتمام السرديات، ويقصره على ما يتحدد فقط بواسطة صيغة السرد (وليس الحكي) ، بقوله : «ولا نسم ما هو سردي (Narratif) إلا ما يقدم إلينا بواسطة التمثيل السردي» (ص ١٣).

٥ – ١ ان جنيت ، كما نلاحظ هنا بجلاء ، يضيق مجال السرديات بحصر موضوعها من خلال صيغة السرد (الخطاب). أما المشتغلون بالحكي والحكائية، فيوسعون مجال اهتمامهم ، بانطلاقهم من «المحتوى» لذلك نجد غريماس على سبيل المثال يقول عن«الحكائية» بأنها سابقة عن التجلي (التعبير) ، أو التحقق من خلال خطاب معين، ويربطها «بمستوى سيميوطيقي متميز عن المستوى اللساني، وهو منطقيا سابقة، كيفما كانت اللغة المختارة لتحققها» [١٧].

٥ – ٢ لقد تباينت التصورات بشأن تحديد المصطلحات نفسها. ورغم الرجوع الى أصول وجذور المفاهيم [١٨] لمقاربة الهوة ومحاولة ردمها تظل الحدود والفواصل قائمة .إنها حدود الاستعمال المرتهن الى هذا التصور أو ذاك . وهذا ما يجب الانتباه اليه، إذا ما أردنا فعلا تحقيق الفهم المناسب، والاستيعاب المطابق لما نتلقاه من نظريات واتجاهات.

تتحد "Narrativité" بحسب الاختصاص والمقاصد، وبتمييزنا بينها، نعتبرها عند السيميوطيقيين تناظرا ما أسميناه بـ «الحكائية» لاتصالها بالقصة، أو المادة الحكائية أو المحتوى»، ونربطها بمبدأ الثبات، وتتصل بالجنس. ونرى أنها عند السرديين مقابل لما نسميه بـ «السردية» لارتباطها بـ«الخطاب أو التعبير، ونسميها بمبدأ التحول وتتعلق بالنوع. وكل ما يرتبط بالموضوع من مفاهيم أو مشتقة يجري مجرى طبيعة الموضوع، ونوع الاختصاص الذي يعالجه.

إن تحديد تصور دقيق للمصطلحات النظرية ضرورة يمليها علينا الوضع الثقافي الذي نعيشه .وأي تخلف أو تأخر عن الوعي بهذه الضرورة لا يمكن أن يسهم إلا في استمرار التسيب وعدم التواصل ليس فقط بين المشتغلين فيما بينهم، ولكن كذلك في علاقتهم بالقاريء والمتلقي . وآن الأوان لفتح الحوار الجاد والعميق لتطوير وعينا وممارستنا النقدية.

الهوامش :

١ – S.J. Schwidt, "Théorie et pratique d'vue étude scientifique de la narratiivite littéraie" ,in sémiotigue narrative et fextuelle. Chabrol, Larousse 1973.p.149.

٢ – A.J. Greicuas, Du seue ii, Suil 1983, p. 715.≥

٣ – Groupe d'uEreverues: Analyse sémiotique des texles, Prexesunivers; toirrs de lyour, 1984, p.14.

٤ – J. Courtés: Analyse sémiotique des discorers, Hachette, 1990. p. 70.

٥ – A. Héuault, les enjeux de la sémiotique, Puf, 1979,p.145.

٦ – A. tléhault, Narratologie, Sémiotique géuérale, puf, 1983.

٧ – P. Picoeue, Temps et récit, T. ii, Sevil, 1984, p.230.

٨ – P. Ricoeur, Temps et récit, T.i, Sevil , 1983, p. 203.

٩ – G. Deuis Farcy, Lexique de la critiqe , Puf, 1991, p. 68.

١٠ – A. J. Greimas, J. Courtés, Dictiouvaire raisouvé de la théorie du lanquage, Hachette, 1979. p. 249.

١١ – A. J. Greiuas, 1983 p. 62.

١٢ – G.Deuis - Farcy, 1991. p.72.

١٣ – P. Ricaeur, 1983, p. 62.

١٤ – انظر التمييز بين الحكي والسرد. تحليل الخطاب الروائي (س. يقطين) المركز الثقافي العربي ، ط٥، ١٩٨٩. ص. ٤

١٥ – G. Deuis - Fary , "De L'obstiuation narratologique," in poétique, No 68, Nov. 1986, p. 491.

١٦ – G.Geuette, Nouveau discours du récit, Sevil, 1983.p.12

١٧ – A. J. Griewas, Du seus, Sevil, 1970, p. 158.

١٨ – M. Mathieu - Colas, "Groutiéres de la narratologie," in poétique, No 65, Fev. 1986 , p. 91.

* * *

الوقوف على جدار اللغة:
بحث في قضية اللغة الشعرية لدى حركة مجلة «شعر»

حسن مخافي *

١ - ١ -

هل هناك لغة شعرية، وأخرى غير شعرية؟ لقد غدا هذا السؤال كلاسيكيا وبعيدا عن المناقشات السجالية التي أثارها عبر العصور فانه يمكن القول - مع بعض الدراسات الحديثة - إن الشعر هو اللغة بمعنى من المعاني ذلك ان اللغة الشعرية لا تتحقق إلا على مستوى التركيب، الذي يقوم على خرق منطق العلاقات المألوفة في اللغة العادية، عن طريق الانزياحات التي يحدثها بين الكلمات والجمل والمقاطع.

ومن هنا فان اللغة الشعرية لا تتحدد إلا من خلال وظيفتها البنائية داخل القصيدة وهي وظيفة مزدوجة في بعدها: ترمي من جهة الى التواصل بحملها «مضمونا» ما، وتهدف من جهة ثانية الى التأثير الجمالي والنفسي على المتلقي.

وهكذا يمكن أن نميز داخل اللغة الشعرية بين مستويين: مستوى إخباري تواصلي، ومستوى رمزي اشاري، ولا فصل بين المستويين، إذ العلاقة بينهما جدلية تنهض على الاضاءة المتبادلة. فبدون المستوى الأول يتحول الشعر الى ألغاز وطلاسم، وبدون المستوى الثاني، لا تتحقق الشعرية، وينعدم الفرق بين الكلام العادي وبين الشعر، ونصبح آنذاك - في أحسن الأحوال أمام نثر موزون.

إن اللغة ليست قالبا للأفكار بقدر ما هي تعبير عن رؤية مستعملها الى العالم، وهذا بالضبط ما فرض منطق التطور على اللغة، فكلما طرأ تحول في حياة الانسان، اشتدت حاجته الى ابتكار أشكال جديدة، بإمكانها أن تستوعب هذا التحول ..وهذا ما يفسر انقراض لغات، وولادة لغات أخرى.

ومن هذه الزاوية فإن للغة العربية وضعا خاصا، فنظرا لأسباب تاريخية ودينية، احتفظت بنياتها الاساسية بقرون طويلة، ولم تستطع رياح التغيير التي عصفت بالعالم العربي - سلبا وايجابا — أن تنال منها — فكان أن تطورت المجتمعات العربية، ولكن اللغة بقيت كما كانت عليه.

والنتيجة : هذه الازدواجية اللغوية التي يعرفها العالم العربي من أقصاه الى أقصاه بين لغة تكتب وأخرى تتكلم. وإذا سلمنا بأن الازدواجية ليست مقصورة على العرب وحدهم، على اختلاف حدتها، فان اللغة العربية الفصحى، التي هي اللغة الرسمية لكل العرب - بالمعنى المؤسساتي للكلمة — تحتاج الى مجهود جدي لتساير التطور الحضاري السريع للعالم. فالعربي «يتوفر على لغة للكتابة والتفكير، على درجة عالية من الرقي، من حيث آلياتها الداخلية، ولكن هذه اللغة ذاتها لا تسعفه بالكلمات الضرورية عندما يريد التعبير عن أشياء العالم المعاصر» [١].

لقد كان من نتائج هذا الخلل ان اتسعت الهوة بين العربية الفصحى والعربيات المحلية. وزادت المرحلة الاستعمارية والنزعات الاقليمية التي ظهرت هنا وهناك في اتساع تلك الهوة.

ولما كان التواصل وظيفة رئيسية في كل عمل أدبي، فان شكوكا كثيرة قد أثيرت حول مقدرة اللغة العربية الفصحى على تحقيقه، خاصة وأنها لغة المتعلمين والمثقفين فحسب. وفي وقت كان فيه أغلب أفراد المجتمعات العربية يعانون الأمية، فكان التعبير الأدبي باللغة الفصحى، أصبح مجالا للسؤال عن جدواه

★ كاتب وأستاذ جامعي من المغرب.

ويمكن أن نميز في هذا الصدد بين ثلاثة اختيارات رئيسية :

١ - يتمثل الاختيار الأول في التمسك باللغة العربية الفصحى، لأنها تجسد الى حد بعيد هوية الانسان العربي، فهي لغة القرآن، ولغة التراث، والتخلي عنها يعني التخلي عن أحد المقومات الحضارية التي تحدد ملامح الهوية العربية. وبدل التفكير في بديل عنها، ينبغي العمل على انتشارها.

٢ - ويقول الاختيار الثاني باللغة الوسطى التي تبقي على جوهر العربية الفصحى، ولكنها لا ترى بأسا في تقريبها الى اللغة اليومية وذلك بالتخلص من المفردات الصعبة والتراكيب المعقدة. وبهذا تكون اللغة الوسطى مزيجا توفيقيا بين الفصحى والعامية، فتتمكن بذلك من تحقيق التواصل من ناحية، والحفاظ على الهوية العربية من ناحية ثانية.

٣ - ويذهب الاختيار الثالث الى أن الأدب لكي يقوم بدوره ووظيفته داخل مجتمع ما، لا مندوحة له في أن يعبر بلغة العامة، وذلك من شأنه أن يخرج الأدب من نخبويته من جانب، ويضمن التطابق بين اللغة والواقع من جانب آخر.

١ - ٢ -

لا يتسع مجال هذه الدراسة لمزيد من التفصيل في الحديث عن تلك الاختيارات ولا عن الخلفيات الأدبية وغير الأدبية التي حكمتها، وانما أتينا على ذكرها لأن حركة مجلة «شعر» (٢) قد عاشت في خضم المشكل اللغوي في الشعر، في أعنف صوره. بل يمكن القول : إنها حاولت أن تصوغ طرحا متميزا في هذا المجال.

ولعل المشكل اللغوي كان يحظى من لدن «شعر» بحساسية خاصة وهناك مظهران - على الأقل - لهذه الحساسية : المظهر الأول يتجلى في أن هذا المشكل كان سببا مباشرا في توقف الحركة عن النشاط، حين أعلن يوسف الخال اصطدامها بما أسماه جدار اللغة (٣). والمظهر الثاني يتمثل في أن المشكل أثار خلافا كبيرا بين أعضاء الحركة، يرجح أن يكون وراء الانسحابات التي عرفتها منذ ١٩٦٢ (٤). الشيء الذي يدل على وجود صراع داخل حركة مجلة «شعر» بخصوص اللغة، بين جناحين جناح يتبنى «اللغة المحكية» وكان يتزعمه يوسف الخال. وجناح كان يدافع عن اللغة العربية الفصحى، وكان يقوده أدونيس.

١ - ٣ -

لقد وجدت دعوة بعض الشعراء الغربيين — وعلى رأسهم ت.س. إليوت — الى ضرورة اعتماد اللغة اليومية في الخطاب الشعري، صدى واسعا لدى الشعراء العرب المعاصرين، فافتتنوا «بما حققه شعراء الغرب وبالآفاق البعيدة التي بلغتها تجاربهم الابداعية. وقد مال البعض الى الاعتقاد أن واحدة من صعوبات اللحاق بشعراء الغرب، واختزال المسافة الابداعية القائمة، تبدو كامنة - كما ذكر يوسف الخال — في كون الشاعر العربي يفكر ويكتب باللغة الحية لمجتمعه، في حين أن زميله العربي يفكر ويتحدث بلغة ثانية» (٥).

وبالنظر الى الفرق المشار إليه بين اللغة العربية الفصحى واللغات المحلية، فان الأمر يكتسي طابع الخصوصية في البلاد العربية ، ذلك ان ركوب اللهجات المحلية يعني الغاء للبعد العربي وتكريسا للبعد القطري والجهوي. لهذا فإن يوسف الخال عندما يتحدث عن لغته الشعرية المقترحة، فانه لا يسميها لهجة، ولا لغة عامية ولا لغة دارجة. وانما يسميها «لغة فصيحة» تارة و«لغة حديثة» تارة أخرى، و«لغة محكية» تارة ثالثة. وهذه التسميات انما هي مؤشر على الحساسية التي تتميز بها المسألة اللغوية، وادراك لخطورتها. فهل يتعلق الأمر بمحاولة «ترميم» للعربية الفصحى حتى تصبح أكثر استجابة لروح العصر؟ أم يرفضها ويأتي اقتراح بديل عنها؟

٢ - ١ -

ينطلق يوسف الخال في تحديده لما يسميه «اللغة المحكية» من مسلمة تقول : إن «اللغة لا تنفصل عن الانسان،وانها أداة تتطور بتطوره، وان صفاتها الأساسية واحدة في اللغات جميعا».(٦) وراح يناقش المسألة اللغوية على ضوء هذه المسلمة. فاكتشف ان «اللغة العربية مظلومة بالمتكلمين بها لقد تطورت بالكلام، ولكن المتكلمين لم يعترفوا بتطورها بالكلام، كأي لغة حية في العالم. لقد طوروها بالكلام، ولكنهم يكتبونها كما هي، حسب الطريقة القديمة التي لم تتطور. واقصد قواعدها ونحوها وصرفها، ولا أقصد المفردات. اللغة العربية هي ذاتها، لغة الجريدة مثل لغة نهج البلاغة، بدون فرق. إذن، اللغة واقعة في ظلم لابد أن ينفجر يوما» (٧).

هكذا يصوغ يوسف الخال اشكالية اللغة العربية، أو ما يسميه «جدار اللغة». فالمسألة تتعلق بازدواجية لغوية، ولكن ليس بين الفصحى واللهجات، كما قد يتبادر الى الذهن لأول وهلة، بل بين المكتوب والمنطوق. فالمنطوق يخضع لطقوس اللغة العربية التي لم تتغير منذ القديم، والمنطوق يتمرد على هذه الطقوس ويكون لغته بعيدا عنها.

ولما كان الكلام - مثله مثل الكتابة - خلقا، فان هناك علاقة تفاعل بين الكلام والكتابة. وهو ما أدى الى تقليص المسافة بين الكتابة والكلام، أو محوها ، في اللغات الأخرى، اما في اللغة العربية «فلا يتم هذا التفاعل إلا ببطء كثير، لأن لنا لغتين، تطورت احداهما عن الأخرى، واتسعت الهوة بينهما الى حد الانفصال» (٨).

كيف يتم ردم هذه الهوة؟ يقترح يوسف الخال «اللغة المحكية» كمخرج من هذا المأزق اللغوي. وذلك بغية إذابة الفرق بين اللغة المكتوبة (الفصحى) واللغة المنطوقة (العامية). وهكذا أضاف لغة أخرى فأصبح التمييز بين ثلاثة استعمالات للعربية ضروريا.

٢ - ١ - ١

اللغة العامية. وهي لغة التواصل اليومي العادية. انها اللغة التي لا تكتب، مما جعلها غير صالحة للخطاب الأدبي. وهذا ما يؤكده يوسف الخال نفسه حين يقرر: «أنا أرفض أن أقول إنني أكتب لغة عامية» (٩). لان «كتابتها في نظري غير صحيحة من ناحية ضبط كيانها اللغوي وقواعدها. فلغة الكلام كما درج على كتابتها لا تزال متأثرة بالصوتية على أسلوب الزجالين» (١٠).

٢ - ١ - ٢

اللغة العربية الفصحى ويضيف اليها يوسف الخال صفة «القديمة». ومن خصائصها عنده انها تكتب ولا تتكلم ولأنها لم تتطور بتطور المجتمع العربي، فانها قاصرة عن التعبير عن حاجات الانسان المعاصر. وعليه فانه يرى انها لا تصلح بدورها لغة شعرية. انها معقدة في نحوها وصرفها الى الحد «ان أبناءها لا يستطيعون تعلمها» (١١).

٢ - ١ - ٣

اللغة المحكية ويسميها يوسف الخال «اللغة العربية الحديثة» كما سلف. وهي التي تحكى وتكتب في نفس الوقت، ويصر صاحب مجلة «شعر» على انها تطوير للعربية الفصحى. لذلك يرفض أي فصل بينهما.

ويشرح يوسف الخال مفهومه لـ «اللغة المحكية» بقوله: «أنا نظريتي بكتابة اللغة المحكية أدبيا، مع الحفاظ على أصولها وانتمائها للغة الفصيحة. لا أفصل بين المحكية والفصحى. أنا أقول إن اللغة التي كتبت بها (الولادة الثانية) هي اللغة العربية الحقيقية» (١٢).

واضح ان في كلام يوسف الخال هذا بعض الاضطراب. ولعل مرده الى انه أخذ من حديث شفوي اجراه معه جهاد فاضل. ولكن هذا الاضطراب لا يمنع من تحديد «اللغة المحكية» بخاصيتين: أولاهما ان هذه اللغة هي امتداد للعربية الفصحى، ولذلك فإنها تكرس أصولها، وتعلن انتماءها إليها. ثانيتهما أن «اللغة المحكية» هي غير العامية. ومن ثم فان «المحكية» يمكن اعتبارها بمعنى ما فصيحة حديثة، في مقابل الفصحى القديمة وحداثتها هي التي جعلت منها لغة الأدب بامتياز. إذ «لا أدب حديث إلا بلغة حديثة. ما هي اللغة الحديثة؟ هي التي تحكى. لا التي تكتب ولا تحكى. هذه ليست لغة حديثة» (١٣).

٢ - ٢

لم يقدم يوسف الخال نظرية مفصلة لمشروعه اللغوي الداعي الى تبني «اللغة المحكية». وانما جاء عرضه للمشروع عبارة عن إشارات موزعة هنا وهناك. ويبدو أن طموحه كان يقوده الاعجاب بما حققه بعض الشعراء الغربيين في هذا المجال،أكثر مما كان ينطلق من بحث معمق في وضعية اللغة العربية. ومن ثم فإن مرجعيته في صياغة مفهوم «اللغة المحكية» لا تستند الى تحليل المعطيات التاريخية والموضوعية للواقع اللغوي العربي. وانما تستند بالدرجة الأولى الى النجاح الذي حققته التجربة الغربية، في محاولتها لتقريب اللغة الشعرية من اللغة اليومية. فإذا صح القول إن الشعر لغة فان اللغة شعر بالمقابل «فلولاه لا تتجدد اللغة، ولا تنمو ولا تبقى فهو دائما يخلقها كتابيا، ويخلقها المتكلمون بها كلاميا. وبين الخلق الكتابي، والخلق الكلامي صلة حميمية، جعلت عزرا باوند وت.سي. إليوت وسواهما من أقطاب الشعر والنثر المعاصرين ان يقولوا بضرورة اقتراب الشعر في الأخص من الكلام المحكي» (١٤).

إن سلطة هذه المرجعية على يوسف الخال لم تمهله ما يكفي من الوقت لكي يبلور بشكل واضح مفهومه للغة المحكية ولهذا جاء كلامه عاما، لا يسعف على تحديد دقيق لملامحها.

٢ - ٣

إن الطرح المركزي الذي انطلق منه يوسف الخال، يقول بتجاوز الازدواجية اللغوية بين الكلام والكتابة. ومن أجل ذلك دعا الى تخليص اللغة العربية مما يعتبره «اثقالا» تكرس تلك الازدواجية، ذلك ان «الاثقال التي نحملها بهذه اللغة العربية الفصيحة، والتي لا نحكيها، طرحناها جانبا. ونتكلم بدونها ونتفاهم. نتكلم أعمق موضوع نشاء بهذه اللغة، متروكا منها الأحمال والأعباء: النحو مثلا، المثنى،نون النسوة الخ. هؤلاء لا نستعملها عند الكلام.ومع ذلك فاننا نتفاهم» (١٥). واضح من خلال هذه الاشارة - ولعلها من الاشارات القليلة التي يدخل فيها يوسف الخال في التفاصيل - ان «اللغة المحكية» تحتفظ بجميع مكونات العربية الفصحى، ما عدا بعض القواعد النحوية، بما فيها الحركات الاعرابية وبعض الضمائر.

ولما كانت اللغة - اية لغة - تتأطر في بنية لا يمكن فصل عنصر منها دون المساس بالعناصر الأخرى، فان الدعوة الى التخلي عن قواعد النحو، وبعض الضمائر لا يكفي لانجلاء الرؤية عن «اللغة المحكية».

وقد زاد من صعوبة تحديدها ان الخال نفسه لم يمارس هذه اللغة شعريا، إلا في حدود ضيقة جدا. مما لا يسمح معه بالخروج بنتائج واضحة وحاسمة. فلقد اتخذ توظيف يوسف

الخال للغة المحكية ابداعيا أربعة مظاهر.

في الأول، كان يحرص ـــ شأنه في ذلك شأن أغلب شعراء الحداثة على تبسيط العربية الفصحى من خلال انتقاء المفردات القريبة من القاموس اليومي والابتعاد عن التراكيب المعقدة باعتماد الجمل القصيرة التي لا تثير اشكالات نحوية للقارئ. وقد كتب على هذا المنوال «البئر المهجورة».

وفي الثاني، لم يكتف بالاقتراب من المعجم اليومي ، بل لجأ الى خرق قواعد اللغة العربية كما في المثال التالي [١٦]:

رفاقنا الهناك في الرمال
آثروا البقاء تحت رحمة الأجير والنقيع والضجر

فقد استعمل يوسف الخال «ال» اسم موصول بدل «الذي» اضافة الى انه قد ألحق «ال» بغيرما تلحق به في العربية إلا شذوذا.

ويتجلى ثالث المظاهر، في أن الخال عمد الى دس جمل بكاملها باللغة العامية في طيات بعض قصائده . كما في قوله[١٧]:

راح أرجع عيش بأبيات شعر دارج
واتغزل للعرب ديوان كله برق
يعلقوا قصائده ع حجر اسود جديد

أما في المظهر الرابع فان الخال يتبنى «اللغة المحكية» في العمل كله والواقع انه لم يكتب سوى محاولتين على صفحات مجلة «شعر»، تدخل في هذا الباب. الأولى متابعة نقدية [١٨]، والثانية فصل من مسرحية شعرية تحت عنوان «غريب في يوم واحد» [١٩]، نثبت منها هذا المقطع كنموذج للغة المحكية.

مسكين قلبي يا يسوع صغير
لكن بحبك وسع هالدنيا
غفر لي أنا الخاطي. مضت أيام
نكرت فيها محبتك ويئست
منك ومن حالي يئست كتير.

يفصح هذا المقطع الذي سيق عل سبيل المثال لا الحصر، عن ان «اللغة المحكية» التي نادى بها الخال ما هي في الحقيقة سوى العامية اللبنانية التي سبق أن تبناها ودعا اليها سعيد عقل. مع فارق شكلي يتمثل في أن عقل عمل على تحقيق التطابق الصوتي، وتحققه على الحرف، في حين أن الخال راعى علاقة الحرف بالتركيب والصيغ الصرفية. وهكذا فان سعيد عقل يكتب «معلمة» و«كتابه» مثلا «معلمي» و«كتابو» دونما اعتبار لتاء التأنيث وللضمير المتصل أما الخال فكان يرى أن «التاء في «معلمة» هي حتى صوتيا هاء مخففة وليست ياء. والدليل على ذلك أنك عندما تضيفها تصبح تاء مربوطة مثل «معلمة المدرسة» ، كما الحال في اللغة العربية المكتوبة» [٢٠].

وهكذا فان الخلاف بين الخال وعقل بصدد هذه النقطة لا يطال جوهر المسألة اللغوية. فهما متفقان على مبدأ اللغة العامية ـ على اختلاف التسمية ـــ انهما يختلفان حول الجانب التقني فحسب، أي طريقة كتابة تلك اللغة، ورغم ذلك فان هذا الخلاف ليس هينا، لأن الخال كان يهدف الى اثبات العلاقة بين الفصحى والعامية، باعتبار الثانية تطويرا للأولى وامتدادا لها. أما سعيد عقل فكان يروم الى إعطاء اللغة العامية استقلالا كاملا عن الفصحى. ومن هنا فان يوسف الخال يأخذ على عقل طريقته في كتابة العامية. ويقول إن تلك الطريقة «تقتلع لغة الكلام من أصولها كلغة فصيحة، متطورة. وهو موقف ينطلق سعيد عقل من إيمانه الطامح بالمعادلة التالية :

أمة لبنانية = وطن لبنان = لغة لبنانية» [٢١].

ومهما يكن من أمر الاختلاف بين يوسف الخال وسعيد عقل، فان الامثلة التي ساقها البحث من شعر صاحب مجلة «شعر» تبين عن عجز فادح عن استيعاب «اللغة المحكية» شعريا. فهناك مسافة بين التحديدات النظرية وبين تحققها على مستوى الابداع. وهو ما يبدو طبيعيا لأن التغيير اللغوي ـ في أية لغة ـ لا يتم بقرار فردي أو جماعي ، بل يتم متى توافرت الشروط الموضوعية لذلك، تبعا لحاجة المجتمع الى التواصل . ومن هنا فالظاهرة اللغوية أكثر تعقيدا مما تصوره يوسف الخال. وبهذا يمكن تعليل الفشل الذريع الذي منيت به دعوته الى «اللغة المحكية».

ـ ٢ ـ ٤ ـ

لقد بدا هذا الفشل واضحا على مستوى ابداع الخال الشعري فلقد كتب أغلب شعره بالعربية الفصحى. وتكاد المحاولات التي اتخذ فيها «اللغة المحكية» اداة للتعبير، لا تعتبر إذا قيست بانتاجه الشعري الفصيح. وقد سئل الخال عن سبب عجزه التوفيق بين ما يدعو اليه نظريا وبين ما يمارسه ابداعيا فأجاب : «غير ضروري أن يستطيع الانسان تجاوز ما يدعو اليه. فإذا دعوت مثلا الى إلغاء الازدواجية في اللغة العربية باعتماد لغة الكلام لغة أدبية، فهذا لا يعني بالضرورة أن أفعل ذلك وأتوفق فيه» [٢٢].

وكما لم يستطع يوسف الخال تحقيق التطابق بين ما ينظّر له، وبين ما يمارسه ابداعيا، فانه لم يستطع أن يقنع رفاقه داخل حركة مجلة «شعر» بجدوى مشروعه اللغوي، باستثناء انسي الحاج الذي أبدى تعاطفا مع الخال، على الرغم من انه لم يحاول الكتابة بالمحكية أو التنظير لها.

ويظهر ان المسألة اللغوية ـ كما طرحها الخال ـ كانت مثار خلاف حاد بينه وبين باقي أعضاء حركة مجلة «شعر». ولكنه

كان خلافا داخليا، لم يتخذ طريقه الى صفحات «شعر» حفاظا على ابقاء الحركة على قيد الحياة لمدة أطول.

ولكن المتتبع لحركة مجلة «شعر» ، وللصراعات الظاهرة حينا، والخفية أحيانا أخرى بين اجنحتها، لا يسعه في نهاية التحليل إلا الاقرار بأن الانسحابات التي عرفتها «شعر» سنتي ١٩٦٢ و١٩٦٨، كانت ترجع في جانب كبير منها الى الاختلاف حول المسألة اللغوية، وهذا ما اعترف به يوسف الخال نفسه بعد سنوات من توقف نشاط حركته الشعرية، إذ قال : «إننا قد اصطدمنا بجدار اللغة. فالأدب الحديث لا يكون حديثا، ما لم يكتب بلغة حديثة. ولغتنا الحديثة هي اللغة التي نتكلمها وبها يجب أن نكتب شعرا ونثرا، يستمد لغته وتعابيره وعبقريته وايقاعه من كلام الناس» (٢٣).

٢ - ٥ -

لم يكن يوسف الخال أول من دعا الى التخلي عن العربية الفصحى في الأدب. فقد أخذ المشكل اللغوي حجم معركة أدبية، قبله بعقود، بين كتاب اعتبروا ذوي نزعة فرعونية وآخرين عدوا قوميين ولم تؤد تلك المعارك الى نتائج حاسمة، سوى أنها أبانت عن الخلفية الأيديولوجية للمشكل.

ولعل الاعتماد على الطروحات الايديولوجية، دون مراعاة الشروط الموضوعية للغة نفسها، هو ما جعل تلك المحاولات تؤول الى اليأس والفشل. وعلى الرغم من أن أحدا لا يستطيع اقصاء البعد الايديولوجي في المسألة اللغوية ، الا أن هذا البعد لا يمثل المكوّن الوحيد فيها.

ولما كان يوسف الخال غير قومي النزعة، فان علاقة اللغة العربية بوحدة الوطن العربي يجب أن تهمل في رأيه، لأنها تفسر اللغة تفسيرا خارجيا . فقد كان يعتقد أننا يجب أولا أن «نقرر إذا كان اعتماد لغة الكلام حقيقة أم لا. فاذا كان حقيقة توجب علينا الأخذ بها، دون اعتبار خارجي. فماذا تفيد وحدة العرب إذا قامت على أسس مزيفة» (٢٤).

لا شك أن في هذا إقرارا بأن اللغة العربية لا تمثل مكونا من القومية العربية. وهو اقرار يستمد خطورته من أنه جاء في سياق المد القومي العربي. وفي مقابل ذلك ينتصب الغرب مرة أخرى كنموذج لحل الازدواجية اللغوية. إذ يلجأ يوسف الخال الى أسلوب المقارنة، فيعامل اللغة العربية، تماما كما تعامل الغرب مع اللغة اليونانية واللغة اللاتينية. فكما ماتت هاتان اللغتان على يد أهلهما، وتطورتا الى لغات متباعدة تكتب وتتكلم في نفس الوقت فان الخال يدعو الى موت اللغة العربية. ولما كانت المجتمعات الغربية تتحدث لهجات متباينة، فان التحريض على كتابة هذه اللهجات أدبيا من شأنه أن يخلق منها لغات كالفرنسية والانجليزية.

وكما أن هذه اللغات لم تؤثر على التراث اليوناني واللاتيني، فإن الوضع اللغوي الذي يقترحه الخال، لن يمس بقيمة التراث العربي، ذلك أن لنا «عبرة بغيرنا من الشعوب التي اعتمدت لغة الكلام دون لغة الكتابة، كاليونانية واللاتينية. إن التراث اليوناني واللاتيني القديم غني جدا، ولم يفقره أو ينقصه، أو يحط من قدره كون اللغة اللاتينية لم تعد تستعمل إلا في الاختصاص» (٢٥). وبهذا يكون يوسف الخال قد أفرغ التراث العربي من حمولته الوجدانية والايديولوجية التي يتميز بها،. ويدعو الى النظر اليه بالطريقة نفسها التي نظر بها الى التراث اليوناني.

واذا عرفنا أن خصوصية التراث العربي، انما يستمدها من الدين والتاريخ، مما جعله أكثر حضورا في أية صياغة للواقع العربي، فإن يوسف الخال يعكس مفهوم حركة مجلة «شعر» للتراث، هذا المفهوم الذي يحصر التراث العربي — في أحسن الأحوال - داخل حدود الدراسات الأكاديمية.

إن أوروبا عندما تخلت عن اللغة اللاتينية لم تفعل ذلك بقرار فردي أو جماعي، وإنما جاء ذلك نتيجة تطور عميق عرفته المجتمعات الأوروبية، مما أدى الى حاجة المجتمع للتواصل أصبحت فوق طاقة اللغة اللاتينية. ومن ثم فإن المقارنة التي أقامها يوسف الخال لا محل لها، نظرا لاختلاف الظروف التاريخية التي مرت بها المجتمعات الأوروبية والمجتمعات العربية. ويمكن القول - مع كمال خير بك - ان طرح القضية بالشكل الذي طرحها بها الخال، يغامر بتمويه المشكل الاساسي، بإهمال عناصر أخرى مهمة، لا غنى عنها لإقامة مقارنة صحيحة، فيوسف الخال «يتجاهل الاطار التاريخي للشعر الأوروبي الحديث، والمسيرة التطويرية الطويلة التي كان ثمرة لها. في حين اننا ما نزال على اعتاب نهضة أدبية وثقافية، عملت نزعة «ظلامية» دامت قرونا عديدة على فعلها عن جذورها وتراثها البهي» (٢٦).

إن التشكيك في قدرة اللغة العربية الفصحى على تلبية حاجات العصر التواصلية، والشعرية خاصة انما نبع لدى الخال انطلاقا من منطق محاكاة الغرب، ولم يصدر عن رصد دقيق لواقع اللغة العربية.

٣ - ١ -

إن العالم العربي يعيش ازدواجية لغوية، ما في ذلك شك. ولكن تلك الازدواجية هي نتيجة وضع تاريخي وثقافي، ولا يمكن أن تزول إلا إذا زالت شروطها. وقتذاك يمكن الحديث عن تحول لغوي. على أن مثل ذلك التحول لن يتم إلا في إطار اللغة العربية الفصحى، لأنها أصل مشترك للعاميات العربية. ولعل هذا ما أدركه أعضاء حركة مجلة «شعر» الآخرون، ولذلك ظلوا

متمسكين بالعربية الفصحى. وبذلك فان دعوة يوسف الخال الى اعتماد «اللغة المحكية» أدت الى تفجير الحركة من الداخل، وحققت نتائج عكسية، إذ عرقلت مسيرة الحداثة الشعرية أكثر مما عملت على تقدمها.

ويهم الدراسة الآن أن تقف عند الشق الثاني للمسألة اللغوية عند حركة مجلة «شعر» وذلك بعرض مفهومها للغة الشعرية في إطار العربية الفصحى.

بدءا لابد من تسجيل ملاحظة مفادها ان «شعر» لم تعتن في تنظيرها للشعر بالجانب اللغوي قدر اعتنائها بجوانب أخرى كالرؤيا وغيرها. فهي لم تخصص دراسات مستقلة للموضوع. ولعل مرد ذلك الى انها قصدت الى تأجيل الخلاف حول اللغة المشار اليه آنفا، والى ايمانها بصعوبة صياغة نظرية من شأنها أن ترسم حدودا للاستعمال اللغوي في الشعر الحديث. ومن ثم فإن الباحث قد يعثر على بغيته بخصوص اللغة الشعرية لدى «شعر» في المتن الشعري أيسر مما هي عليه في التنظير.

من هنا تبدو حركة مجلة «شعر» أقل تماسكا فيما يتعلق باللغة. ولعل أقوى المعارضين لمشروع يوسف الخال اللغوي كان أدونيس ومع أنه لم ينشر موقفه من «اللغة المحكية» إلا بعد انسحابه من «شعر» فإن تسجيل هذا الموقف - وان جاء متأخرا - يظهر ضروريا في سياق هذه الدراسة فقد تمت الاشارة قبل قليل الى أن الخلاف اللغوي الذي كان من أسباب موت الحركة، كان خلافا داخليا حرص الاعضاء على تأجيل البت فيه خشية العواقب التي قد تترتب عليه. فيوسف الخال نفسه لم يطرح المشكل اللغوي علانية، وعلى صفحات «شعر» إلا في وقت متأخر من عمر الحركة، وبالضبط سنة ١٩٦٤ حين أصدر بيانه المعروف ببيان «جدار اللغة». أما قبل ذلك فقد كان يكتفي بالدعوة الى «ابدال التعابير والمفردات القديمة، التي استنزفت حيويتها، بتعابير ومفردات جديدة مستمدة من صميم تجربة وحياة الشعب» [٢٧]، وهذه الدعوة التي أوردها الخال في سياق محاضرته عن «مستقبل الشعر العربي في لبنان»، التي كانت بمثابة ورقة عمل، وأرضية انطلاق لحركة مجلة «شعر» ، فيما بعد تركز على أهمية التجديد اللغوي. ولكن في إطار العربية الفصحى.

بيد أن «شعر» التي رحبت بالقصيدة العامية في أول عدد منها، انما كانت تعبر عن وجهة نظر محتشمة تبدت ملامحها العامة، من خلال مشروع «اللغة المحكية». إن هذا يؤكد ما سبق لهذه الدراسة ان سجلته من أن المسألة اللغوية كانت تتميز بحساسية خاصة داخل «شعر» وكانت محل صراع خفي بين أعضائها وعندما طفا هذا الصراع على سطح صفحات المجلة، أعلن عن توقفها وبهذا المعنى تكون حقا قد اصطدمت بجدار اللغة.

يقول أدونيس في رسالة متأخرة الى يوسف الخال :

«اختلفنا» على سبيل المثال في مسألة اللغة. من جهتي لم أكن أستطيع فيما أرى انهيار العالم من حولي، وانهيار القيم التي تعبر عنه، إلا أن أكتب وكأنني أسكن في نبض اللغة العربية، وقد رد لجسدها بهاؤه الأصلي. هكذا كنت أرى أن الكتابة باللغة الدارجة، احدى علامات ذلك الانهيار. ومن هنا كان حرصي الكامل على أن أكتب باللغة نفسها التي أسست لثقافتنا» [٢٨].

وعلى الرغم من أن صيغة هذا الدفاع عن اللغة العربية الفصحى،تبدو أكثر ارتكازا على وضعية العالم العربي، الشيء الذي لا نجده عند أدونيس ولما يزل عضوا في حركة مجلة «شعر» فإن الشاعر يقيم دفاعه على ثلاثة أركان، يغلب عليها الطابع الأيديولوجي ، أكثر من غيره.

أما الركن الأول فيتمثل في أن العربية الفصحى هي الملمح العربي الوحيد الذي مازال يقاوم الانهيار. وبالتالي فإن الفصحى تبدو هنا علامة أمل على امكانية انقاذ هذا الواقع.إن هذا يدفع الى القول إن أدونيس لا يتعامل مع اللغة بصفتها أداة تعبيرية فحسب،وإنما هي رمز لثقافة وهوية في المقام الأول.

ومضمون الركن الثاني ان اللغة العربية الفصحى، هي التي تكفل علاقة طبيعية بين التراث العربي والشعر الحديث. ومن ثم فإن التخلي عنها يعني من بين ما يعنيه، قطع الصلة بالتراث، مما يجعل القصيدة العربية الحديثة مفتقرة الى المشروعية التاريخية والثقافية والابداعية. انطلاقا من هذا يكتب أدونيس في نفس الرسالة :«لم تكن المسألة بالنسبة الينا أن نكتب وكأن الشعر لم يكن موجودا قبلنا بل كانت على العكس من ذلك ان نكتب فيما نعي وعيا كاملا اننا نحتضن لغتنا، بعبقريتها الشعرية الخاصة، وبكلية جسدها الثقافي » [٢٩].

وينهض الركن الثالث على طبيعة اللغة الشعرية نفسها. ويرى أدونيس أن طرح اللغة الدارجة بديلا عن الفصحى، هو طرح مغلوط، يتنافى وموقع اللغة داخل العمل الشعري، ذلك أن الذين قالوا بهذا الطرح، انما ينظرون الى اللغة «من حيث انها وسيلة عملية للتخاطب والتفاهم،لا من حيث انها وسيلة ابداع. ينظرون اليها أفقيا لا عموديا. في الشعر، في الأدب اجمالا، لا يكفي أن نعرف اللغة. وانما علينا أن نتقن أصولها وأسرارها» [٣٠].

واذا كان اللجوء الى الدارجة يهدف الى ردم الهوة بين الابداع الشعري و«الجمهور» فان تلك الهوة من طبيعة العمل الشعري. واذا زالت زال معها الشعر، لأن الأمر آنذاك يتعلق بالتركيز على الجانب التواصلي في اللغة الشعرية، بينما يقبر الجانب الابداعي فيها.

وبناء على هذه المقدمات التي تجعل الهوة بين لغة الشعر سواء كانت دارجة أو فصيحة وبين لغة التواصل، فان أدونيس يقول باستحالة اللغة الطبيعية في الشعر، لأنه ابداع. وكلمة «ابداع» لديه تكاد ترادف «الصناعة» في النقد العربي القديم،

فكلاهما ينهض على إعادة خلق اللغة، وتشكيلها بطريقة غير مألوفة . ولما كان الأمر كذلك فان «مشكلتنا، إذن، ليست في اننا نكتب بلغة ونتكلم بلغة، كما يبسطها بعضهم. مشكلتنا اننا نكتب بروح تقليدية ولغة تقليدية شبه ميتة مشكلتنا هي انعدام الابداع وضعف روح التجدد، وانحطاط المستويات الثقافية، نحن بمعنى آخر لا نكتب باللغة العربية، بل نكتب بأسلوب لغوي، انحطاطي، ميت، ترفضه اللغة العربية بالذات» (٣١).

بهذا يلغي أدونيس الازدواجية التي قال بها الخال (لغة مكتوبة ولغة محكية)، ويضع مكانها إزدواجية تنطلق من طبيعة العمل الأدبي نفسه. فاذا كان الخال يركز على تقريب اللغة الشعرية من «الشعب» فإن هذا الهدف لن يتحقق عبر ركوب اللغة المحكية ففي «لبنان شعراء يكتبون بلغة يسمونها دارجة إلا أنها أكثر صعوبة من اللغة الفصيحة. حتى عند عامة الناس. فالهوة لا تنتج عن اللغة، بل تنتج عن مستويات الفهم والمعرفة والطاقة النفسية» (٣٢).

إن أدونيس قد وضع يده على ما يميز الشعر عن النثر، من الناحية-اللغوية وذلك بتفريقه بين لغة التواصل العادية وبين لغة الابداع وهذا التمييز يتم على صعيد جميع اللغات، سواء كانت عامية أو فصحى، مما ينطبق مع ما توصلت إليه بعض الدراسات الحديثة التي أقرت بأن «النثر هو بالتحديد اللغة الطبيعية. أما الشعر فلغة الفن. أي انه لغة مصنوعة» (٣٣). ولكن أدونيس الذي يدافع بحرارة عن لغة الضاد، يعي كل الوعي إشكالية هذه اللغة، التي سبقت الاشارة إليها في بداية هذه الدراسة . ذلك أن تقاطع اللغة العربية الفصحى، مع حقول من الالغام الأيديولوجية (التاريخ، الدين، القومية، الخ...) قد جعل العرب ينظرون إليها، بالارتباط مع مصيرهم بشكل عام. وهذا ما عمق اشكاليتها، وجعل كل اقبال على تجديدها مليئا بالمخاطر. إن هذا التداخل الذي أصبح بفعل عوامل كثيرة تماهيا، أدى الى أن اللغة العربية لا تقول ذاتها بقدر ما تقول غيرها. ومن ثم تعمقت الأزمة بين العربي ولغته وأصبحت «اللغة التي ينظر اليها بوصفها جوهر الكائن العربي تبدو في الممارسة العملية، ركاما من الألفاظ. هذا يتقنها وذاك يهجرها الى لغة أخرى، عامية أو أجنبية، وذلك لا يعرف أن يستخدمها ابداعيا. فكأنها مستودع ضخم، ينفر منه بشكل أو آخر، كل من يدخل اليه، ويغترف حاجته اليه. فهناك مسافة بينها وبين من ينطق بها» (٣٤).

إن هذه الوضعية اللغوية التي يعيشها الانسان العربي ازاء لغته تغدو أكثر اشكالية مع الشعر، الذي يميل الى تطويع اللغة وخرق حدودها، ويمكن الاقرار هنا بأن العربية الفصحى بثقلها الذي أشير إليه، تبدو غاية في الصعوبة. وقد دفعت مثل هذه الصعوبة ببعض الشعراء الى حافة اليأس. وليس يوسف الخال الوحيد من شعراء حركة مجلة «شعر» وكتابها من يئس من تطويع العربية فحط الرحال عند «اللغة المحكية» بل هناك شعراء آخرون كادوا أن يخرصوا أمام جبروت العربية الفصحى ومن هؤلاء : الشاعر أنسي الحاج، الذي وإن لم يملك الجرأة الكافية للانخراط في اللغة المحكية، إلا أنه مارس سخطه على الفصحى، إما من خلال التمرد على قواعدها ومعجمها - وهي ظاهرة نعثر عليها عند أغلب شعراء «شعر»، مع تفاوت في درجة هذا التمرد - وإما من خلال التعبير عن ضيقه بها، في سياق آرائه النقدية.

في مقال له تحت عنوان «مأزق ما وراء اللغة»،وهو عنوان طافح بالدلالة يرد انسي الحاج وصول القصيدة الحديثة الى الباب المسدود - وهي فكرة فيها نظر - الى اللغة . وكأنه يتبنى بذلك وجهة نظر يوسف الخال في الموضوع.وهكذا ذهب أنسي الحاج الى أن الشعر العربي الحديث قد وصل الى مأزق و«لا خلاص له إلا بتجاهل الحقيقة وتحذير نفسه ، والعودة الى المظاهر، أو بالصمت، باعتماد وسائل التعبير بالدارجة مع بعض الحرية في التصرف ضمن حدود الأمن) أو بالصمت الشاعر مقيم اقامة جبرية في لغة الآخرين. لغته، لغته الصحيحة، الانشائية الحبيبة غير ممكنة» (٣٥).

ويبدو أنسي الحاج أكثر تطرفا في هذا المجال من الخال نفسه. فاذا كان الخال يهدف الى إحلال نظام لغوي محل نظام آخر، فان أنسي الحاج لا يعتمد قياس البدائل. فقد دفعته ميولاته السريالية الى محاولة هدم النظام اللغوي، دون ان يصوغ بديلا عنه ، كما فعل الخال الذي ركز على ضرورة التطابق بين «الكلام» و«الكتابة». فيما يتموضع الحاج بعيدا عن هذه التحديدات «الخارجية»، ما دام الشعر عنده «ليس محدودا بالربح والخسارة اللغوية» (٣٦).

٣ - ٢ -

نستطيع مما تقدم، أن نميز بين ثلاث رؤى للغة، داخل حركة مجلة «شعر» الأولى تطرح نظاما لغويا، بدل العربية الفصحى، يتمثل في «اللغة المحكية» والثانية تتمسك بالفصحى، والثالثة تتمرد على الاثنتين معا، دون أن تقترح نظاما خاصا.

وقد انعكست هذه الرؤى على لغة الابداع الشعري داخل الحركة، إذ نعثر على نصوص بالعامية وهي على قلتها تؤكد حضور الرؤية الأولى، كما أن أغلب انتاج «شعر» الابداعي كان بالعربية الفصحى، والى جانب ذلك، نجد نصوصا تخلط بين هذه وتلك.

ولقد أنجز كمال خير بك دراسة قيمة لمستويات الاستعمال اللغوي لابداع «شعر» (٣٧)، وستقف الدراسة الحالية في هذه الفقرة على علاقة اللغة عامة بالشعر، كما تقترحها حركة مجلة «شعر» من خلال جهودها النظرية.

إن ما يجمع الرؤى اللغوية المشار اليها، يكمن في انها لا تعتبر اللغة قالبا جاهزا ، وإنما هي متسمة بالمرونة. الشيء الذي يجعلها قابلة للتجديد، ما دام العالم يتجدد، والشعر يتجدد. وهذا التداخل بين الأطراف الثلاثة (اللغة والعالم، الشعر) يأخذ شكلا جدليا عند أدونيس على سبيل المثال، حين يتعرض لهذه العلاقة الثلاثية بقوله: «الشعر ليس موجودا في اللغة، كما هو اللون مثلا، والعطر، موجود في الورد. الشعر في الانسان. والانسان هو مالئ اللغة بالشعر، ومالئ العالم. وفي العالم أشكال وجود بقدر ما فيه من أشكال الحساسية .هذا يتضمن ان احساس الشاعر بحاضره، أو وعي حضوره المشخص في العالم، شرط أولي لكي يكون شعره هو أيضا حاضرا في العالم» (٣٨).

إن الذي يقدم لأطراف العلاقة وجودها، هو الانسان، وبالتالي فإن الانسان هو الذي يمنح اللغة شعريتها، ولما كان الشعر إعادة تشكيل للعالم فإنه يمكن القول بالنتيجة إن الانسان يخلق العالم، ويخلق اللغة التي تعبر عنه ولكن عملية الخلق هذه، تكتنفها صعوبات شتى ،ومن أهم هذه الصعوبات، ان اللغة ككلمات موجودة خارج الشعر والشاعر معا، والنحو والقواعد اللغوية بصفة عامة، أوجدها الاستعمال الجمعي للغة كمنظومة، فكيف يتسنى للشاعر أن يكيف ما هو موجود أصلا، مع الشعر الذي هو في النهاية خلق وابداع؟!.

إن مثل هذه الصعوبة النظرية هي ما أدى بحركة مجلة «شعر» الى التخفيف من جموح الحرية التي دعت اليها. وهذا يوضح من جهة ثانية ـ الى أي حد تبقى الاشكال الأدبية مرهونة بالتحولات الاجتماعية، التي لا تشكل اللغة سوى أحد مظاهرها ، وبالماضي الذي يفرض حضوره شعريا عبر المظهر اللغوي نفسه. فالشاعر الحديث «لا يريد أن ينكر اللغة وإلا لم يكن شاعرا عربيا، بكل ما يحمله هذا الوصف من مميزات لغوية» (٣٩). وهكذا فإن اللغة كمنظومة اجتماعية، وتراثية تستدعي اعادة النظر في بعض الشعارات التي تتردد على ألسنة الشعراء، كالخلق والابداع والتحول وغيرها، بل إنها تضرب شعار «الحرية» الذي طالما استعملته «شعر» في اطلاقيته في الصميم.

ومن ثم يغدو الشاعر محاصرا بين أن يكون مخلصا لتجربته، وبين الخضوع للمنظومة اللغوية بصرامة قوانينها. فالكلمة «موضوعة قبلا بالنسبة الى الشاعر، مفروضة عليه من داخل، وليست حجر لعب، ينقله أو يستبدله بغيره ساعة يشاء» (٤٠). وإذا كان النقد العربي القديم في مجمله يعزو عدم ملاءمة اللفظ للمعنى الى فساد الذوق والفقر اللغوي، فانه بالامكان رد ذلك الى فشل الشاعر في اقامة علاقة متوازنة بين ذاته والعالم الذي يتحدث عنه، واللغة التي يعبر بها، أي الى ضعف التجربة الشعرية التي ما هي في نهاية التحليل سوى الوعي الحاد بهذه العلاقة نفسها .

واذا كانت اللغة تفرض نفسها على الشاعر بهذه الصورة القمعية باعتبارها معطى مستقلا عن إرادته فما الذي يضمن للشاعر والحالة هذه تميزه وفرادته؟ بعبارة أخرى، إذا كانت اللغة ملكا للجميع يحددها التطور التاريخي، والارث الحضاري للمجتمع فما السر في تفاوت التجارب الشعرية واختلافها؟

إن مثل هذا السؤال يشكك في أهمية «التجربة الفردية» التي جعلت منها حركة مجلة «شعر» مصدرا أساسيا من مصادر الابداع الشعري، ويضع الفرادة في حدود معينة تحكم عليها بالنسبية. ولعل هذا هو ما جعل يوسف الخال يضع هذه الفرادة في اطار محصور فحين «نقول بالفردية والفرادة انما نعني بالقياس الى شيء آخر. هذا الشيء هو الموجود والمسبوق إليه. اللغة كانت وكذلك الطريقة. وليس بمقدور كل شاعر أن ينشيء لغة جديدة في التعبير الفني بهذه اللغة» (٤١).

من الواضح إذن، إن اللغة بوصفها منظومة اجتماعية وتراثية، قد شكلت سلطة حقيقية لكبح جماح «شعر» التي كانت تدعو الى الانفلات من كل القيود الابداعية. وإذا عرفنا ان الحركة كانت تنطلق من «التجربة الفردية كمنبع للرؤيا الشعرية، مما جعلها تبدو وكأنها تنظر للشاعر،وليس للشعر، فان اللغة بثقلها الذي تمارسه على العملية الابداعية،كانت موضوع شكوى داخل حركة مجلة «شعر» لأنها تحول دون القبض على ذلك العالم اللانهائي الذي اعتبرته موضوعا للشعر.كما أن اللغة ـ بالاضافة الى ذلك ـ تمنع الشاعر من تحقيق الشكل الشعري المفتوح الذي كانت تحلم به «شعر».

ويمكن تبسيط معاناة الحركة مع اللغة، من هذه الزاوية، من خلال تمييزها بين لغة الواقع الاجتماعي، وبين لغة الواقع الانساني ذي البعد الانطلوجي. وبما ان اللغة لا تتطابق إلا مع الواقع الاجتماعي، فإن الشاعر يجد صعوبة كبيرة في إرغامها على الانزياح، لاحتضان الواقع الانساني. انه «المنطق اللغوي الذي يفسح المجال لسيطرة اللغة، تلك السيطرة المخربة. حيث تتحول من مصطلح، الى مادة جامدة تفرض نفسها على المدلولات بطريقة معكوسة. أي أن اللغة تعني ما تعنيه بدءا من اللغة،وليس من الواقع الانساني» (٤٢).

إن تخطي تلك الصعوبات ـ في الحقيقة ـ هو ما يجعل من الشعر شعرا، وليس خطابا تواصليا عاديا، وقد أدركت الحركة هذه المسلمة ولذلك ركزت في تنظيرها للغة الشعرية على الطبيعة اللغوية للشعر، حتى أن يوسف الخال يكاد يذهب الى أن المبنى في الشعر، الذي يتحدد بسمات لغوية، مصدره المجتمع والتراث ، فيما يغدو «المعنى» ملتصقا بالشاعر كفرد. ومقياس شعرية نص ما يكمن في مدى ملاءمة المعين والمبنى الى الحد الذي

يستحيل معه الفصل بينهما. فالشاعر «يتناول اللغة الكائنة، والطريقة المتوارثة، ويرغمهما على التفاعل - كمبني - مع المعنى الفردي والفريد الذي جاءت به تجربته الأصول عامة. أما الفروع وثمار هذه الفروع، فهي الفردية والفرادة» (٤٣). إن التوفيق بين المبني (اللغة) كمعطى خارجي لا يخضع لارادة الشاعر، وبين المعنى كمكون ذاتي نابع من شخصيته وفرادته يمكن أن يشكل جوابا على مثالية حركة مجلة «شعر» التي كانت تحرص على إقصاء المرجعية الاجتماعية في العملية الابداعية، ولكنه يطرح في سياق الموضوع الذي تتعرض له الدراسة الحالية كيفية هذه العملية التوفيقية نفسها. فعلى الرغم من إقرار «شعر» بسلطة اللغة ذات المرجعية الاجتماعية والتراثية الا أن هذا الاقرار لا يعني الخضوع للأمر الواقع. ومن هنا فان «قواعد اللغة وأصولها، والاساليب الشعرية المتوارثة في تاريخ هذه اللغة الأدبي، هما اللذان يمنحان أصالة الشاعر وموهبته الابداعية. فهو إن خضع لهما تمام الخضوع، خرجت قصيدته هذرا لا حضور له. والصحيح هو أن يعترف الشاعر الأصيل الموهوب، بقواعد لغته وأصولها، وبمبادىء الأساليب الشعرية المتأثرة بهذه اللغة والمتوارثة في تاريخها الأدبي. وفي الوقت نفسه يأخذ لنفسه قدرا كافيا من الحرية لتطويع القواعد والأساليب ونفخ شخصيته فيها» (٤٤).

يبدو هذا الاهتمام بما يسميه الخال «الأصول» اهتماما جزئيا داخل حركة مجلة «شعر» لذا فإنه لا يمثل سوى وجهة نظر، لا يمكن أن تنسحب على باقي أعضاء الحركة. إذ يمكن أن نميز - على الأقل - بين وجهتي نظر أخرى، بالاضافة الى هذه، تعايشت داخل الحركة.

أما الأولى فكانت تدعو الى خرق نظام اللغة العربية، من خلال التمرد على قواعدها. ومرد ذلك الى تأثر بالتراكيب في اللغات الأجنبية واللغات العامية. ويرى كمال خير بك ان هذا الخرق للقواعد النحوية لدى بعض أعضاء حركة مجلة «شعر» يرجع «إما الى انعدام المعرفة الكافية بالنحو. واما الى عدم المبالاة بسلطة القواعد المكتوبة. وفي الحالتين، ثمة امتناع واضح عن التطابق مع النظام القائم والمتناقل عبر التراث.» (٤٥) ويمثل انسي الحاج نموذجا بارزا لهذا التمرد.

وتبدو الثانية أكثر اقترابا من الدراسات الحديثة، حيث لا تعير اهتماما كبيرا لمسألة القواعد، وانما تركز على الانزياحات اللغوية التي تخلقها علاقات الكلمات فيما بينها، فإذ لا سبيل الى تغيير المعجم اللغوي لأنه يحيل على واقع معين، ولا سبيل أيضا للاخلال بالقواعد النحوية لأنها تعكس وضعا لغويا متوارثا، فان الشعر الذي يعبر عن تجربة جديدة، يحتاج الى لغة جديدة. وجدّة اللغة هذه انما تكمن في العلاقات الجديدة التي ينسجها الشاعر بين الكلمات داخل تركيب، يخضع نحويا وصرفيا الى القواعد المعروفة. من ثم، فإذا كان الشعر تعبيرا و«التعبير لغة، فاللغة إذن كائن حي يتجدد» (٤٦).

ولما كان الشعر جزءا من الحالات النفسية والشعورية، فإن «الشعور الجديد، يعبر عن نفسه تعبيرا جديدا. إن هذا يعني أن له لغة متميزة. خاصة يتضح ذلك إذا عرفنا أن مسألة التعبير الشعري انفعال وحساسية وتوتر، لا مسألة نحو وقواعد. ويعود جمال اللغة في الشعر، الى نظام المفردات وعلاقاتها بعضها بالبعض الآخر. وهو نظام لا يتحكم فيه النحو بل الانفعال والتجربة. ومن هنا كانت لغة الشعر لغة ايحاءات على نقيض اللغة العامة أو لغة العلم التي هي لغة تحديدات (٤٧) يبدو أدونيس بهذا التحديد الذي قدمه للغة الشعرية متماسكا مع أطروحات «شعر» النظرية أكثر من غيره. فهو لم يتناول الظاهرة اللغوية من الخارج، عبر قبولها كنظام، كما فعل يوسف الخال، أو عبر التمرد عليها، كما نجد عند أنسي الحاج، وإنما نظر إليها في علاقتها بالتجربة الشعرية، كما نادت بها الحركة. وبهذا يكون قريبا من نظرية النظم التي قال بها عبدالقاهر الجرجاني، كما يبدو مستفيدا بشكل أو بآخر، من نظرية الشعرية الغربية ويظهر هذا من خلال تأكيده على أن جدة اللغة لا تكمن في مفرداتها الجديدة التي «ينحتها» الشاعر، كما لا تتمثل في تقويض نظامها النحوي والصرفي، وانما تتجلى في اقامة علاقة جديدة بين مكونات الجملة الشعرية.. وهذا الانجاز هو الذي يمنح اللغة الشعرية تميزها عن اللغة العادية. ذلك أن «لغة الشعر، هي اللغة الاشارة. في حين أن اللغة العادية هي اللغة الايضاح. فالشعر الحديث، هو بمعنى ما، فن جعل اللغة تقول ما لم تتعلم أن تقوله» (٤٨).

هكذا يتضح أن حركة مجلة «شعر» قد استشعرت عبء اللغة في التعبير الشعري. ولكن أعضاءها اختلفوا حول كيفية التخلص من هذا العبء. فبعضهم ركز على اكتشاف ألفاظ جديدة، وبعضهم أجهز على قواعد اللغة وبعضهم الآخر وجد التجديد اللغوي في نسج علاقات جديدة بين الكلمات. وإن ما يجمع وجهات النظر هذه هو ضرورة التجديد اللغوي، الذي يؤدي الى لغة شعرية تتماشى مع تجربة الحداثة الشعرية.

- ٣ -

لقد وجدت حركة مجلة «شعر» في الصورة الشعرية متنفسا يمكنها من التملص من سلطة اللغة، بالمعنى الذي سبق للدراسة تبسيطه.

ومن المفيد هنا أن نربط بين عالم الرؤيا كما حاولت «شعر» ان تقاربه (٤٩)، وبين الصورة الشعرية. ولابد من الاشارة أيضا الى أن الربط بين الطرفين - بالاضافة الى عناصر أخرى ستأتي الدراسة على ذكرها - هو من الخصائص التي تسم اللغة الشعرية في الشعر الحديث عموما. فقد ركز الشاعر القديم في

الغالب ـ جهوده على الكلمة كمصدر للطاقة الشعرية. وإذا حدث أن أقام شعريته على الصورة، فإن الصورة انما تكون ذات وظيفة توضيحية ومن هنا كانت «المقاربة في التشبيه» و«مناسبة المستعار منه للمستعار له» [٥٠] من عناصر عمود الشعر الرئيسية. أما الشاعر الحديث فقد اعتمد الصورة لحمل اللغة على استيعاب عالمه الرخو. فما «من كلمة هي شعرية أكثر من غيرها. هناك كلمات تتضمن في استخدامها أو لا تتضمن طاقة شعرية. إن للكلمة عادة معنى مباشرا. ولكنها في الشعر تتجاوزه الى معنى أعمق وأوسع، لابد للكلمة في الشعر أن تعلو على ذاتها، أن تزخر أكثر ما تعد به، وأن تشير الى أكثر مما تقول. فليست الكلمة في الشعر تقديما دقيقا، أو عرضا محكما لفكرة أو موضوع ما. ولكنها زخم لخصب جديد» [٥١].

لا شك أن التخلص من غنائية الكلمة التي طغت على الشعر العربي القديم، قد انتقل بالشعر من الانشاد الى الهمس، مما جرده من نزعته الخطابية، التي احتفظ بها لقرون عديدة وخاصة في بعض الأغراض الشعرية ذات النفس الملحمي كالمديح والفخر، إلا أن أهمية هذه النقلة في السياق الذي نناقش فيه حركة مجلة «شعر» تتضح في الاصرار على التعبير بلغة تنتمي في معجمها الى الواقع اليومي. فالشاعر الحديث الذي وسم بالتمرد على اللغة «حين يستهدف الطريقة واللغة، يستهدف اكتشاف الألفاظ الجديدة، والمبنى المطلق، الذي يجب أن تتخذه القصيدة ذاتها. فهو يقسو على الشيء لا لازالته، بل لتمجيده. وهو فيما يتعلق باللغة ينزل بها الأدنى ليعززها ويقويها، ويمتحن قدرتها الفائقة على التعبير» [٥٢]. واكتشاف الالفاظ هنا لا يعني سوى شحنها بحمولات جديدة، تستجيب لمفهوم الرؤيا في الشعر ولا يتحقق ذلك إلا عبر الانزياحات اللغوية، التي تخلق علاقات جديدة بين الكلمات، ثم بين الأبيات، ثم بين المقاطع، حتى تصبح القصيدة برمتها نوعا من الاستعارة.

ومع هذا فان هناك مظهرين ـ على الأقل يبرهنان على أهمية الكلمة في الشعر الحديث. فرغم أن الأمر يحتاج الى مسح إحصائي دقيق، فإن المتصفح لديوان الشعر العربي الحديث، لابد أن يثير انتباهه طغيان الكلمات التي تنتمي الى الحقل الوجودي أكثر من غيرها من مثل «الفراغ» و«الشك» و«الضياع» ..الخ كما أن أسماء الرموز الأسطورية في القصيدة الحديثة، تعد من هذا الجانب نوعا من التوسع المعجمي، الذي يسعى الى اكتشاف عالم جديد.

هذان المظهران يشيران الى أن للكلمة في حد ذاتها دورا في شعرية القصيدة.ولكن هذا الدور لا يكتمل الا عندما تندرج في سياق معين داخل الجملة.وهنا تفرق «شعر» بين نوعين من السياقات: سياق وصفي، يبقي على الطابع التواصلي الخبري، للغة وسياق إشاري يسخر اللغة لخدمة الرؤيا، وهذا ما يميز اللغة الشعرية في الشعر القديم، عنها في الشعر الحديث. فاللغة في الشعر القديم «لغة تعبير، أعني لغة تكتفي من الواقع ومن العالم بأن تمسهما مسا عابرا رفيقا. ويجد الشاعر الحديث في أن يستبدل لغة التعبير بلغة الخلق . فليس الشاعر الشخصي، الذي لديه شيء ليعبر عنه. بل الشخصي الذي يخلق أشياءه بطريقة جديدة» [٥٣].

إن النظر الى الكلمة في إطار العلاقة التي تقيمها مع الكلمات الأخرى، هو الذي يمنح الصورة الشعرية طابعها اللغوي. وبذلك تكون «شعر» قد جسدت «النزوع الى «صورية» حديثة، تقطع صلاتها بالاستعارة التقليدية ، لتخلق أسسا جديدة للتعبير الشعري، تنزع فيه الصورة الى أن تحل كليا محل التعابير المعتادة» [٥٤].

والواقع انه لا يمكن تبرير الأهمية القصوى، التي تحتلها الصورة الشعرية لدى «شعر» إلا إذا تم الربط بين الصورة وبين موضوع الشعر ووظيفته كما كانت الحركة تراهما. فقد تركزت جهودها على رسم ملامح لعالم لا ملامح له في الأصل، لأنه يعتمد في تحديده على عموميات انطلوجية، ميتافيزيقية. الشيء الذي جعله غاية في التجريد. وهذا ما جعل الشعر لديها قريبا من الفلسفة.

ومن جانب مقابل فان «شعر» رأت في اللغة العربية الفصحى تعبيرا عن عالم «حسي»، هو بالتأكيد نقيض «العالم» الذي حاولت أن ترصده في شعرها وتنظيرها. وهكذا إنما احساس لدى الحركة بعدم التطابق بين «العالم» الشعري» ـ كما تراه ـ وبين اللغة المتوارثة. وكان مما عمق ذلك الاحساس ان الشعر في الغرب استطاع أن يبلور لغة شعرية جديدة، مستمدة من القاموس اليومي.

ومن هنا كانت مهمة حركة مجلة «شعر» جسيمة: فهي من جهة هدفت الى الكشف عن الرؤيا الشعرية، التي هي بطبيعتها غامضة. وهي من جهة ثانية، أرادت أن تعبر عن تلك الرؤيا بلغة تقترب من حيث قاموسها ـ على الاقل ـ من اللغة اليومية. لذلك احتاجت لتحقيق هذا الهدف الى تطويع اللغة، بإعادة النظر في العلاقات بين مكوناتها ومن ثم، فإن حركة مجلة «شعر» عملت على بلورة مفهوم جديد للصورة الشعرية ينهض بوظيفتين أساسيتين :

أولاهما وظيفة بنيوية ، تجعل الصورة تساهم ـ الى جانب مكونات أخرى ـ في تماسك البناء العضوي للقصيدة ، إذ تغدو والصورة ـ بهذا المعنى «رمز هذه الوحدة التي يبحث الشاعر عنها كفردوس مفقود. انها تنشيء علاقات بين الأشياء،وأكثر الحوادث بعدا » [٥٥] . إن دور الصورة الشعرية على مستوى البناء العام للقصيدة يصبح أكثر أهمية، إذا عرفنا أن «شعر» كانت تحلم بقصيدة لا موضوع لها، تمنح من شتات من التفاصيل ، بعضها مستمد من الواقع وبعضها من التاريخ

وبعضهـا من الفلسفـة الخ.. والصـورة هـي التي تستطيـع أن تجمع هذا الشتات تحت عنوان واحد.

ثانيتهما وظيفة كونية ، تصـل بها الصورة الى أوج تألقها، فتصبح جزءا مـن الرؤيا، أو الرؤيـا نفسها ، ومن هذه الـزاوية تغدو الصـورة الشعرية كونـا شعريا، انها تمكننـا من «تجاوز السطح لنغوص في الأشياء وراء ظواهرها، حيث يمكننا أن نرى العالم في حيويته، وبكارته، وطاقته على التجدد، وان نتحد معه . لا نبحث في القصيـدة الحديثة عـن الصورة بحـد ذاتها بل عـن الكون الشعري فيهـا، وعن صلتها بالانسـان ووضعه. لابد أن تنضـاف الى الصورة الشعـريـة الرؤيـا. فهما معـا يعيدان لنـا الضائع الحقيقي، مع العالم الحقيقي» (٥٦).

إن الوظيفتين المشار اليهما متداخلتان ومتكاملتان، رغم أن النظر الى كل وظيفـة على حدة، بإمكانه أن يكشـف عن تفاوت في فهم علاقة الشعر باللغة ، وعلاقته بالعالم.

٤ – ١ –

لقـد أدت اللغة الشعـرية ، بـالآليات التـي تصاحبهـا على مستوى المفـردة والصورة معـا، لدى حـركة مجلـة «شعر» الى إضافة مكون مـن مكونات الشعر، كان مذمـوما في النقد العربي القديم،ونعني به الغموض.

والغموض في الشعر قضية قديمة في النقد العربي، إذ يمكن ردها ـ على الأقل ـ الى المعارك النقدية التي أثارها شعر أبي تمام فمن المعروف ان الغموض كان من الأسباب التي جعلت الآمدي يخرج أبا تمام من عمود الشعر . ولا يمكـن النظر الى المسألة الا بالـرجوع الى وظيفة الشعـر، كما كان يراهـا الناقد القـديم والى مفهوم الشعر لديه بصفة عامة.

وقد أعيد طرح المسألة مـن جديد في الشعر العربي الحديث، بشكل مخالف ، وذلـك بالنظر الى التحولات التي عـرفها الشعر الحديث، والمفهـوم الجديد الذي أصبـح للشعر، والوظيفـة التي أنيطت به. وستحـاول الفقرات القادمة الالمام بمشكلـة التلقي في الشعر كما نظـرت لها حركـة مجلة «شعر» مـن خلال مقـولتي «الغموض » و«الجمهور».

بـدءا لابد مـن اضاءة نقطـة قد تكـون عنصر تشويـش في المسألة التي تتعرض اليها الـدراسة الآن. فحركة مجلة «شعر»، أجمعـت على ضرورة الاقتراب مـن اللغـة اليـوميـة في الخطـاب الشعري، كما مر بنـا، ولكنها في الوقت نفسـه رأت في الغموض مكونا عضويا من مكونات القصيدة.

ويبدو في هـذا نوع مـن التناقـض لأول وهلة ، ولكـن ربط اللغة الشعـرية بالرؤيـا كما تصورتها «شعر» بإمكـانه ان يحل هـذا التناقـض، لأن اصرارها على التمييـز بين اللغـة الشعريـة واللغة العادية ، الذي يأتي إنطـلاقا من سمات تركيبية واضحة، بالاضافة الى جعل اللغة تسهم في «تشكيل» العالم شعريا، هو ما جعل تقـريب اللغة مـن الواقع اليـومي غير مناقـض للغموض. وتتأكد هذه النتيجة إذا عرفنا ان الـواقع الذي تدافع عنه «شعر» هو واقع الرؤيا. من هنا فـإن تجديد اللغة الذي نادت به «شعر» لم يأت نتيجة «إشفاق» على القاريء بل أنها قـالت به لأنها كانت تحس بحاجـة الى لغة تستـوعب «رؤيـاها» مـن جهة ، وتكـون واجهة للحداثة للشعرية التي عملت على بلورتها من جهة ثانية.

تنطلـق حركـة مجلـة «شعر» في تحديـدهـا لعملية التلقـي الشعري ،من أن الشعـر هو في النهاية تجربـة فردية ـ بـالمعنى الوجودي للتجـربة ـ وعليه، فلكـي يتم استيعاب هذه التجـربة بطريقة أمينة فإن على القاريء أن يعيد إنتاجها وهذا مستحيل، لأن الشاعر نفسه لا يستطيع أن يعيش تجربة واحدة في لحظتين مختلفتين. وهو ما يؤكد أن المتلقي عاجز عن استيعاب القصيدة بكل تفاصيلها، لأن «تجربة الشاعـر، أو معنى القصيدة هو فعل إنشاء القصيدة وإذا صـح هذا القول، وهو صحيح، فـإن الزعم بـأن القـاريء يشارك الشـاعـر في التجـربـة / القصيـدة ، زعـم باطل» (٥٧).

وإذا كان النظـام الشكلي للقصيدة هو المعطـى الأول ، الذي يستند اليه المتلقـي عند القراءة نظرا لاستحالة تقمـص التجربة الشعرية، فإن اعتماد هذا النظام وحده، بتفكيكه وإعادة تركيبه، لا يكفي لإنتاج قـراءة للقصيدة . إن القاريء بإمكـانه أن «ينثر» القصيـدة، وان يكشف عـن بعض جـوانبهـا المعقدة، ولكنـه لا يستطيع أن يبرهـن على شعريتها . ومـن ثم تقترح حركـة مجلة «شعر» «القـراءة الابداعيـة» التي تتيـح للقاريء الافصـاح عن تجربته بموازاة تجربة الشاعر.

وتتجلى تجربة «تجربـة القاريء» في قـدرته على الافصـاح عما يسميـه جبرا ابـراهيـم جبرا «الهزة» التـي يعيشهـا، وهـو يمارس فعـل القراءة. ولـذلك فـان القصيدة الشعـرية تنفـذ الى القاريء عبر مرحلتين : في الأولى «يأتي فعـل القصيدة في النفس، عن طرق عـدة دفعة واحدة، أشبه بعملية هجـوم مباغت» (٥٨) وهذا المستوى مـن القراءة يقوم أساسـا على الأثر النفسي ، الذي تتركه القصيـدة لدى القاريء وهـو أثر حدسي، غير معقلـن ، إنه نابع من تجربة كيانية.

أما المرحلة الثانية فتأتي عندمـا «يريد المرء أن يتأكد من أنه لم يخدع، من أنه لم يـؤخذ على حين غرة، وعن غير حـق. فيعيد القراءة، ويبدأ التمحيص ليرى كيف تضـافرت الصور والالفاظ والتجربة ..» (٥٩).

بهذا نصبـح أمام غمـوض مركـب، يترتب مـن جهة ، عـن علاقـة القاريء بـالقصيدة / التجـربة، ومـن جهة ثـانية، عـن الهـوة بين التلقي الحدسي، الذي تعبر عنه كلمة «هزة» لدى جبرا وبين عقلنة هـذا الحدس التي لا تعـدو وان تكون نسبيـة . ومن هنا يمكـن القول إن القاريء المفترض لـدى «شعر» هـو قاريء مبدع.

هكذا يتضح أن حركة مجلة «شعر»، لا ترجع الغموض الدلالي في الشعر، الى الشكل الشعري، وإن كان الشكل عندها أحد مظاهر الغموض. إنه يعود بالدرجة الأولى الى «غرابة الرؤيا، التي هي نابعة من غرابة التجربة الشعرية. فمن الطبيعي أن تكون الرؤيا غامضة ولغزية الى حد بعيد» (٦٠). لأن الغموض في القصيدة الحديثة «نتيجة طبيعية لادخال الفكرة فيها، لمواجهتها الحقائق الكبرى، ولكونيتها. وبما أن مهمة القصيدة تجسيد هذه المطلقات المجردة بالصور الحسية، فان الضبابية صفة ملازمة لها.» (٦١).

ولما كانت الرؤيا سمة لاحقة بالشاعر أكثر مما هي معطى شعري، فيمكن الحديث لدى «شعر»، عن غموض الشاعر، الذي ينتج غموض الشعر. ولذلك يميز أدونيس بين نوعين من الغموض: فهناك «مغمض ناتج عن الشاعر عجز عن التعبير عنه بالكلمات، وتكون القصيدة في هذه الحالة أكثر مما يقوى الكلام على نقله وهناك مغمض ناتج عن العبث في القضية وعن لا معناها» (٦٢). وقد لجأت «شعر» لتبرير الفرق بين هذين المستويين من الغموض الى تمييز آخر، وهذه المرة بين الدلالة والمعنى. إن الدلالة أشمل وأوسع من المعنى، لانها ترتبط بالرؤيا. انها تعبير عن كون شعري. أما المعنى فهو جزئي يفتت العالم، ولا يدركه إلا عبر اجزائه إنه يسعى الى التطابق مع العالم المرئي، أي مع الواقع، لهذا كان المعنى واحدا لدى القراء وكانت الدلالة متعددة.

ولما كانت حركة مجلة «شعر» تبحث عن النص الشامل الذي يقيم علاقة بالوجود وليس بالواقع، فانه من الطبيعي أن تؤكد الدلالة، وتهمل المعنى. إذ «ليس من الضروري، لكي نستمتع بالشعر أن ندرك معناه ادراكا شاملا. بل لعل مثل هذا الادراك يفقدنا هذه المتعة. ذلك أن المغمض هو قوام الشعر» (٦٣).

من هنا تبدو الدلالة خاصية شعرية، فيما يبدو المعنى خاصية نثرية. ويصبح الغموض الدلالي مكونا من مكونات القصيدة. إن الدلالة مؤشر على العمق، أما المعنى فهو مؤشر على السطحية. وإذا كان الشعر يخترق المحسوسات ويؤسس لعالم الرؤيا، فإن الغموض الدلالي «ليس سمة أسلوبية لعلاقة الأجزاء والبنية ، في البناء الشعري الداخلي فقط، بل هو نتاج نظرة الى العالم والحياة وموقف منهما، فهذا المبدأ إذ يؤكد أولوية المعرفة الحدسية كمحدد لآفاق فهم طبيعة الشعر ووظيفته» (٦٤) انما يذكر بطبيعة التجربة الشعرية المثقلة بأعباء انطلوجية.

ومع أن «شعر» تؤكد على الطبيعة المضمونية للغموض، إلا أن تحققات هذا المضمون في شكل معين، يجعل الشكل مصدرا آخر من مصادر الغموض، وإن كان أقل أهمية. فالحركة قد عمدت الى اعادة النظر في اللغة الشعرية ابداعا وتنظيرا ، ولجأت في الاطار الى الصور الشعرية البعيدة والرمز الأسطوري وغيرهما وكان طبيعيا أن تساهم مثل هذه الأدوات بقسط وافر في غموض الشعر، خاصة وان «شعر» في بحثها المتواصل عن قالب شعري يتسع لمضمونها، كانت تجريبية. ولهذا استخفت بجميع قوانين الشعر المتعارف عليها.

ويظهر أن بعض شعراء حركة مجلة «شعر» لم يستوعبوا جيدا التوجه الشعري العام للحركة، فاستغلوا مبدأ الغموض الدلالي، وراحوا يكتبون شعرا مستغلقا، خاليا من كل مضمون وزاد في استفحال هذه الظاهرة تأثر هؤلاء بالسريالية، وهذا ما أدى ببعض نقاد«شعر» أنفسهم الى التقزز من هذا النوع من الغموض ، الذي يقصد لذاته، والذي يفتقر الى أية طاقة شعرية. من هنا اعتبرت الحركة الشعر الذي يقدم نفسه كمعنى جاهز، خاليا من الشعرية، كما أن الشعر الذي لا يفصح عن شيء ليس شعرا أيضا، ذلك أن «غنى الشعر، ليس على قدر غموضه كما يرى هؤلاء الذين لا يميزون بين العمق والغموض ، غير أن الغنى والغموض يتولدان عن كثافة التجربة الحية التي يريد الشاعر أن يعقلها عبر وعيه. ولهذا فان القصيدة الحقة، لا تنتهي مطلقا بأن تذوب في وعي سامعها، لأنها لم تنته البتة بتعبيرها عن كل الغنى الخفي، الذي حضنت بذرته» (٦٥).

إن الغموض لا يكتسب مشروعيته الشعرية إلا إذا دخل في علاقة مع مكونات الخطاب الشعري الأخرى. وما دامت القصيدة بناء متكاملا، فان الغموض الدلالي ينبغي أن يكون في انسجام تام مع عناصر الشعر الأخرى.ولذلك تحذر خالدة سعيد من الغموض المبالغ فيه، لأنه «ستار يقف بين الشعر والقارىء، وانعدامه يفتت سحر القصيدة، ويكشف علائقها التي يستحسن أن يحسها القارىء دون أن يدرك سرها» (٦٦).

يتضح مما تقدم أن حركة مجلة «شعر» كانت تربط بين الغموض الدلالي والرؤيا ،ولذلك غلب على كتاباتها في الموضوع، التحليل المضموني ويمكن أن نشير ـــ استطرادا الى أن بعض النقاد المعاصرين الذين لم يكونوا محسوبين على الحركة ، قد تبنوا رأيها في الموضوع. وتكفي الاشارة الى نموذج واحد.يقول غالي شكري : «إن طبيعة الرؤيا الحديثة هي المصدر الحقيقي لما يشكوه البعض من (غموض) الشعر الحديث» (٦٧).

ولما كان الغموض نابعا من الرؤيا والرؤيا تجربة وجودية لدى «شعر»، فان السبيل الوحيد الذي تقترحه الحركة للاقتراب من القصيدة الحديثة يكمن في «التعاطف معها. فالشعر الحديث تجربة شاملة معقدة جديدة. وهو ككل تجربة يحتاج في فهمه الى الروح الايجابية والى التعاطف» (٦٨). وليس التعاطف الذي دعا اليه يوسف الخال سوى التخلي عن أي مفهوم للشعر، ما عدا مفهوم القصيدة/الرؤيا. وواضح أن «شعر» تحمل المسؤولية الى القارىء الذي يجب أن يرقى الى مستوى التجربة، كي يستوعب العمل الشعري.

٤ - ٢ -

إن التحليل الذي قدمته «شعر» لظاهرة الغموض في الشعر الحديث، يتضمن اعترافا صارخا بخلل في عملية التواصل بينها وبين «الجمهور». وقد سبق لهذه الدراسة أن ألمحت الى النزعة النخبوية التي كانت تحكم مجلة «شعر» في توجهها الثقافي العام، من خلال تأكيدها على فردية الشعر، ونبذها لكل ما «يمت الى الواقع بصلة وستعمل الدراسة الآن على توضيح العلاقة بين الشاعر والمتلقي (الجمهور) كما تراها حركة مجلة «شعر».

والحق أن الشاعر العربي يعاني مشكلة التواصل أكثر من غيره، ففي مجتمع كان أكثر من نصفه لا يعرف القراءة والكتابة ولا يشكل اقتناء الكتاب فيه تقليدا، يغدو استهلاك الثقافة عامة، أمرا في غاية الصعوبة. وتزداد هذه الصعوبة حدة عندما يتعلق الأمر بشعر يقطع صلته بحياة الناس كالذي تنادي به «شعر».

لقد حاول أحد كتاب الحركة أن يلامس هذا المشكل، فسماه مأزقا بين أن يرضي الشاعر جمهوره، وبين أن يرضي نفسه فـإما «أن نجعل من هذا الفن وسيلة إعلامية وتبشيرية للمشاركة في تربية الجماهير وتثقيفها، وإما أن نبدع فنا بمعيار ثوري خالص من الناحية الأولى نخسر الفن. وهذا ما تؤكده التجارب المعاصرة. ومن الناحية الثانية، يخسر الفنان والمبدع صلته التبشيرية الاعلامية بالجماهير» (٦٩).

إن هذا الكلام يضعنا ـــ هنا ـ أمام طرفي نقيض: الشعر والجمهور. ولا يمكن فهم هذا التناقض إلا بالرجوع الى بعض الثنائيات المضادة، التي ارتكزت عليها «شعر» في صياغة مفهوم الشعر الحديث. وعلى رأس تلك الثنائيات: الفرد/ المجتمع، الشعر/ الواقع.. الخ. وهو ما أدى بالحركة الى رفض مفهوم الالتزام في الشعر، ليس فحسب، بالصيغة الانعكاسية التي فهمه بها بعض النقاد العرب في الخمسينات والستينات، ولكن أيضا في صيغته الاطلاقية، التي تقول بضرورة عقد الصلة بين الأدب والمجتمع.

فلما كان استيعاب التجربة الشعرية لا يتم إلا عبر التعاطف معها، أي اعادة انتاجها بشكل أو بآخر، ولما كان «الجمهور» عاجزا على أن يعيش التجربة/ الرؤيا، لأنه متعلق بالواقع ومشدود اليه، فانه عاجز ـ بالتالي ـــ عن الاستجابة للشعر الحديث، لذلك فان تعثر التواصل بين حركة مجلة «شعر» و«جمهورها» لا تقع مسؤوليته على الحركة، وانما تقع على هذا «الجمهور» الذي لا يمتلك وعيا كافيا للانخراط في تجربتها الشعرية، لأنه مساكن ميال الى التقليد. ومن ثم فمن الطبيعي أن يقف «الجمهور» مشدوها أمام انجازات الشعر الحديث. يقول أدونيس وهو بصدد تقويم تجربة حركة «شعر» من هذه الزاوية: «كان الجمهور» في حضرة ما نكتب، عاصفة مخربة» (٧٠).

إن هذا الموقف من «الجمهور» لدى «شعر» نابع، إذن، من مفهومها للشعر، ولوظيفته. ومن هذا الجانب فان محاولة ارضائه لا تتم في رأيها إلا على حساب الشعر نفسه. ومن أجل هذا كان أخذ «الجمهور» بعين الاعتبار، في العملية الابداعية عنصرا مضرا بالشعر. ذلك أن «الجمهور يؤذي العمل الشعري، ورغبتنا في أن يصغي الجمهور لشعرنا، ويصفق له، تسبقها شروط معينة، تملي علينا ما نكتبه» (٧١).

ولتوضيح علاقة «شعر» بالجمهور أكثر، لابد من تسجيل موقفها المعادي مما كان يسمى شعر الالتزام، فهذا النوع من الشعر لا ينتج حسب هذا الموقف سوى الخطابة، التي تدغدغ احساس الجمهور من أجل تحقيق أهداف، هي في كل الأحوال منافية للابداع. إن الشعر الخطابي يحول «الشاعر الى بضاعة، همها النفاد. والشاعر الى تاجر، همه ارضاء عملاء سريعين ورخيصين والشاعر الحقيقي يسقط من حسابه، قدر ما يستطيع عمل الإرضاء هذا» (٧٢).

وكما أن حركة مجلة «شعر» جعلت من الغموض قضية مضمون شعري، قبل كل شيء، فانها أرجعت عدم قدرة «الجمهور» على مواكبة تجربة الشعر الحديث، الى مضمون تلك التجربة. إذ «علينا، نحن أيضا كقراء أن نشارك في النشوة الصوفية، والحلم الخارق، والاسراء في سماء ثامنة. وإذا تعثرنا في نشوتنا أو إذا قصرنا عن التحليق في أبعاد تتعدى مدانا المألوف فقد يكون الذنب ذنبنا» (٧٣).

إن «شعر»، وهي تنصب «الجمهور» مناقضا للشعر، انما تؤكد مفهوما للقصيدة/ الرؤيا، التي تتحدد بسمات مضمونية في أساسها. وبذلك فإنها لم تعط أهمية قصوى لما يترتب عن القالب الشعري الجديد، الذي عملت على تطويره، والذي يشكل شاهدا أولا على الحداثة. وعلى الرغم من أنه لا يمكن اقصاء ضبابية الرؤيا من عرقلة عملية التواصل الشعري، فان القالب الذي صيغت فيه تلك الرؤيا، بما يتميز به من انزياح على قوانين الشعر العربي، كان له دوره في اتساع الهوة بين الحركة و«الجمهور».

فليس من اليسير أن يستسيغ القارىء العربي بسهولة التجربة الشعرية الحديثة، وهو الذي استقر في ذهنه مفهوم محدد للشعر، منذ قرون خلت وقد وصل تجاوز ذلك المفهوم ذروته لدى «شعر». في محاولتها الاستغناء عن الوزن والقافية في الشعر، وهو ما أدى بها الى التبشير بقصيده النثر.

هوامش

١ - محمد عابد الجابري: تكوين العقل العربي. دار الطليعة. الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٤. ص ٧٩.

٢ - حركة مجلة «شعر»، نسبة الى مجلة «شعر» التي صدر أول عدد منها في بيروت سنة ١٩١٧، تحت رئاسة الشاعر الراحل يوسف الخال، ولكن سرعان ما تاكد أن الأمر يتجاوز حدود مجلة أدبية، الى تاسيس حركة شعرية، قادها أشهر أقطاب الحداثة الشعرية في العالم العربي، منهم أدونيس، وانسي الحاج ومحمد الماغوط وخالدة سعيد وأسعد رزوق وغيرهم. وقد عملت الحركة على بلورة مفهوم خاص للحداثة الشعرية، عبرت عنه بمجهودات نظرية وابداعية، مازالت تتفاعل في القصيدة العربية الحديثة

الى يومنا هذا.

٣ - أورد يوسف الخال تعبير «جدار اللغة» في البيان الذي اصدره سنة ١٩٦٤، وأعلن عن توقف مجلة «شعر» عن الصدور.

٤ - كان خليل حاوي الذي يعد من المؤسسين لحركة مجلة «شعر» أول من انسحب منها. ولكن تفكك الحركة لم يبدأ عمليا إلا سنة ١٩٦١ مع انسحاب محمد الماغوط، ثم أدونيس وخالدة سعيد.

٥ - كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر . دار المشرق الطبعة الأولى. بيروت ١٩٨٢. ص ١١٦.

٦ - يوسف الخال: الحداثة في الشعر . دار الطليعة الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٨ ص ٨٤.

٧ - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث. دار الشروق .الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٤ ص ٣١٢.

٨ - يوسف الخال : الحداثة في الشعر (م.س.) ص ٩١.

٩ - جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث (م.س) ص ١١٣.

١٠ - منير العكش: أسئلة الشعر . المؤسسة العربية للدراسات والنشر الطبعة الأولى بيروت ١٩٧٩ ص ١٤٨.

١١ - جهاد فاضل: قضايا الشعر الحديث (م.س) ص ١١٣.

١٢ - المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.

١٣ - المرجع نفسه ، والصفحة نفسها.

١٤ - يوسف الخال : الحداثة في الشعر (م.س) ص ٩٠ - ٩١.

١٥ - جهاد فاضل : قضايا الشعر الحديث (م.س) ص ١١٣.

١٦ - يوسف الخال : السفر (قصيدة). مجلة «شعر» العدد ٣ السنة الأولى . صيف ١٩٥٧ ص ٢٦.

١٧ - يوسف الخال : الولادة الثانية (قصيدة).

١٨ - يوسف الخال : «دولاب» لميشيل طراد. العدد ٤ من «شعر» السنة الأولى، خريف ١٩٥٧. ص ١٠٩.

١٩ - يوسف الخال : غريب في يوم أحد مجلة «شعر» العدد المزدوج ٣٣ - ٣٤ السنة التاسعة . شتاء ربيع ١٩٦٧. ص ٧٩.

٢٠ - منير العكش: التاريخ والابداع.مجلة مواقف (بيروت) العدد الخامس عشر آيار ١٩٨١. ص ٦٥.

٢١ - منير العكش : أسئلة الشعر (م.س) ص ١٤٨.

٢٢ - منير العكش: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٢٣ - منير العكش: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٢٤ - منير العكش: المرجع نفسه ، ص ١٥٠.

٢٥ - منير العكش: المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٢٦ - كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (م.س) ص ١١٦.

٢٧ - يوسف الخال : الحداثة في الشعر (م.س) ص ٨٠.

٢٨ - أدونيس : أشجار .. لا يقدر الربيع نفسه أن يقدم لها عكازا. مجلة اليوم السابع (باريس) العدد ١٥٠ . السنة الثالثة، الاثنين ٢٣مارس ١٩٨٧. ص ٣٨.

٢٩ - أدونيس : المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٣٠ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن : بيانات من أجل ثقافة عربية جديدة ، دار العودة الطبعة الأولى بيروت ١٩٨٠، ص ٦٠.

٣١ - أدونيس : المرجع نفسه ص ٦١.

٣٢ - أدونيس : المرجع نفسه والصفحة نفسها.

٣٣ - جان كوهن : بنية اللغة الشعرية ترجمة محمد الولي ومحمد العمري دار توبقال الطبعة الأولى. الدار البيضاء ١٩٨٦. ص ٤٦.

٣٤ - أدونيس: الشعرية العربية. دار الآداب. الطبعة الأولى. بيروت ١٩٨٦ ص ٨٨.

٣٥ - أنسي الحاج : مازق ما وراء اللغة مجلة «شعر» العدد المزدوج ٣١ - ٣٢ صيف خريف ١٩٦٤ ص ١٣١.

٣٦ - انسي الحاج : المصدر نفسه والصفحة نفسها.

٣٧ - يراجع القسم الثاني تحويل اللغة الشعرية من كتاب كمال خير بك: حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر . (م.س) ص ١٢٣ وما بعدها .

٣٨ - علي أحمد سعيد : الديوان الجديد : أمين نخلة . مجلة «شعر» العدد ٢٢ السنة السادسة ، ربيع ١٩٦٢. ص ١١٤.

٣٩ - احسان عباس : اتجاهات الشعرالعربي المعاصر سلسلة عالم المعرفة الكويت ١٩٧٨ ص ١٤٠.

٤٠ - كميل سعادة : في الشعر الحديث مصطلحات وتحديات مجلة «شعر» العدد ٢٥ السنة السابعة شتاء ١٩٦٣ ص ٩٥.

٤١ - يوسف الخال : مفهوم القصيدة مجلة «شعر» العدد ٢٧ - السنة السابعة صيف ١٩٦٣ ص ٨٣.

٤٢ - عصام محفوظ : قضايا واخبار مجلة «شعر» العدد ٢٧ السنة السابعة صيف ١٩٦٣ ص ١١٨.

٤٣ - يوسف الخال : مفهوم القصيدة (م.س) ص ٨٣.

٤٤ - يوسف الخال المرجع نفسه . ص ٨١.

٤٥ - كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (م.س) ص ١٤٩.

٤٦ - أدونيس : الشعر العربي ومشكلة التجديد مجلة «شعر» العدد ٢١. السنة السادسة شتاء ١٩٦٢ ص ٩٦.

٤٧ - أدونيس المصدر نفسه والصفحة نفسها.

٤٨ - أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث .مجلة «شعر العدد ١١ السنة الثالثة صيف ١٩٥٩. ص ٩٦.

٤٩ - من أجل التدقيق في مفهوم «الرؤيا» لدى حركة مجلة «شعر» يمكن الرجوع الى الدراسة التي انجزها حسن مخافي: الحساسية الميتافيزيقية في الشعر العربي الحديث مجلة «جسور» (أمريكا) العدد المزدوج ٢ - ٣ ربيع صيف ١٩٩٣ ص ٩١ وما بعدها .

٥٠ - تراجع مقدمة «شرح الحماسة» للمرزوقي، وفيها يضع ما يعتبره النقاد الصياغة النهائية لعمود الشعر.

٥١ - أدونيس محاولة في تعريف الشعر الحديث (م.س) ص ٨٥.

٥٢ - يوسف الخال : مفهوم القصيدة (م.س) ص ٨٣.

٥٣ - أدونيس: محاولة في تعريف الشعر الحديث (م.س) ص ٨٥.

٥٤ - كمال خير بك : حركة الحداثة في الشعر العربي المعاصر (م.س) ص ١٩٣.

٥٥ - رينه حبشي : الشعر في معركة الوجود . مجلة «شعر» العدد ١ السنة الأولى شتاء ١٩٥٧ ص ٩١

٥٦ - أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث (م.س) ص ٨٢.

٥٧ - يوسف الخال : مفهوم القصيدة (م.س) ص ٨٤.

٥٨ - جبرا ابراهيم جبرا : التجربة في «بيوت العنكبوت» مجلة «شعر» . العدد ٣٥ السنة التاسعة صيف ١٩٦٧، ص ٨٤.

٥٩ - جبرا ابراهيم جبرا : المصدر نفسه والصفحة نفسها.

٦٠ - جبرا ابراهيم جبرا : التناقضات في «المسرح والمرايا» مجلة «شعر» العدد ٣٩ . السنة العاشرة خريف ١٩٦٨ ص ١١٤.

٦١ - فؤاد رفقة : قضايا وأخبار مجلة «شعر» العدد ١٣ السنة الرابعة شتاء ١٩٦٠ ص ١١٥.

٦٢ - أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث (م.س) ص ٨٨.

٦٣ - أدونيس : المصدر نفسه والصفحة نفسها.

٦٤ - محمد جمال الباروت : المقدمات الايديولوجية لحركة مجلة «شعر» مجلة المعرفة (سوريا) العدد ٢٧٥. السنة ٢٤. يناير ١٩٨٥ ص ٧٣.

٦٥ - رينه حبشي : الشعر في معركة الوجود (م.س) ص ٩٠.

٦٦ - خالدة سعيد : الاسطورة في الشعر العربي لاسعد رزوق مجلة «شعر» العدد ١٢ السنة الثالثة ، خريف ١٩٥٩ ص ١١٨.

٦٧ - غالي شكري : شعرنا الحديث .. الى أين . دار الآفاق الجديدة الطبعة الثانية بيروت ١٩٧٨ ص ١٢.

٦٨ - أدونيس : محاولة في تعريف الشعر الحديث (م.س) ص ٨٨.

٦٩ - أدونيس: فاتحة لنهايات القرن (م.س) ص ٢٤٦.

٧٠ - أدونيس : أشجار ... لا يقدر الربيع نفسه أن يقدم لها عكازا (م.س) ص ٣٧.

٧١ - انسي الحاج : «من اغاني الحرية لكاظم جهاد مجلة «شعر» العدد ١٤ السنة الرابعة ربيع ١٩٦٠ ص ٩٠.

٧٢ - انسي الحاج : المصدر نفسه والصفحة نفسها.

٧٣ - جبرا ابراهيم جبرا : التناقضات في «المسرح والمرايا» (م.س) ص ١١٢.

* * *



عقدة خارون عقدة أوفيليا

بقلم : غاستون باشلار
ترجمة : سلام مخائيل عيد

صمت وقبر ... مقبرة وطبيعة...
جول لافورغ، أخلاقيات أسطورية

١

الميثولوجيون الهواة نافعون أحيانا. إنهم يعملون بإخلاص في منطقة العقلنة الأولى. إنهم يتركون إذن ما «يفسرونه» غير مفسر، إذ أن العقل لا يفسر الأحلام . ويصنفون أيضا الأساطير ويمنهجونها سريعا قليلا. لكن لهذه السرعة حسنات إنها تبسط التصنيف . وتظهر أيضا أن هذا التبسيط ، المقبول بهذه السهولة يتوافق مع نزعات واقعية نشيطة في عقل الميثولوجي وقارئه. وعلى هذا النحو كتب سانتين اللطيف والمطنب، مؤلف بيكسيولا وطريق التلاميذ، كتاب ميثولوجيا الراين الذي يستطيع تقديم درس عناصري لتصنيف أفكارنا سريعا. لقد أدرك سانتين، منذ ما يقارب القرن، الأهمية الأولية لإجلال الأشجار [1]. ويربط بإجلال الأشجار هذا إجلال الموتى. ويعلن سانتين قانونا قد نستطيع تسميته قانون أوطان الموت الأربعة وهو قانون على علاقة واضحة مع قانون خيال المواد العناصرية الأربع:

«كان السلتيون [2] يستخدمون وسائل منوعة وغريبة إزاء الجثث الانسانية من أجل إخفائها. كانت تحرق في البلد الفلاني، وكانت الشجرة الولادية تقدم خشب المحرقة، وفي بلد آخر كانت شجرة التودتابنوم (شجرة الموت)، وقد جوفتها الفأس ، تستخدم نعشا لمالكها. وكانوا يطمرون هذا النعش تحت التراب، إن لم يسلموه لتيار النهر، مكلفا بنقله الى مكان يكون الله الأعلم به! وأخيرا، وفي مقاطعات عدة كانت تتم ممارسة ــ وهي ممارسة فظيعة ! تقوم على عرض الجسد لشره الجوارح، ومكان هذا العرض الحدادي، كان القمة، ذروة هذه الشجرة نفسها التي غرست لدى ولادة الفقيد، والتي في هذه المرة ، وباستثناء، كان يجب ألا تسقط معه، ويضيف سانتين من غير أن يعطي ما يكفي من الأدلة والأمثلة: «والحالة هذه ، ما ذا نرى في هذه الوسائل الأربع المتباينة بهذا القدر، لارجاع الجثث الانسانية الى الهواء والماء والتراب والنار؟ أربعة أنواع من الجنازات، في كل زمان ، وحتى في الوقت الحاضر ، يمارسها في الهند مشايعو براهما أو بوذا أو زرادشت. ويعرف زرادشتيو بومباي، كما دراويش الغانج المغرقين، شيئا ما عن ذلك. وأخيرا يروي سانتين أنه «قرابة عام ١٥٦٠ عثر عمال هولنديون مشغولون بحفر طمي زويدرزيه، وعلى عمق كبير ، على عدة جذوع أشجار حفظها التحجر بأعجوبة . وكان كل من هذه الجذوع قد سكنه إنسان ، كان يحفظ بعض بقاياه ، وكانت هي نفسها شبه متحجرة. توكيدا كان الراين، غانج ألمانيا هو الذي جرفها الى هنا يحمل أحدها الآخر.

منذ ولادته ، يكون الانسان منذورا للنبات، وكانت له شجرته الشخصية، كان يلزم أن تكون للموت الحماية نفسها التي للحياة، وهكذا إذ ترد الى قلب النبات، إذ تعاد الى صدر الشجرة المنبت، تكون الجثة قد أسلمت للنار، أو التراب، أو تنتظر في الخميلة وفي ذروة الغابات ، التحلل في الهواء، تحللا تساعده طيور الليل ، تساعده آلاف أشباح الهواء. أو أخيرا، بحميمية أكبر، ممددة في نعشها الطبيعي ، في قرينها النباتي، كان تابوتها الحجري الملتهم والحي في الشجرة بين عقدتين ـ كانت قد أعطيت للماء كانت قد تُركت للأمواج.

٢

لا يعطي ذهاب الميت على الأمواج هذا سوى سمة لحلم يقظة الموت الذي لا ينتهي. ولا يقابل سوى لوحة مرئية، وقد يستطيع أن يخدع بشأن عمق الخيال المادي الذي يتأمل الموت، كما لو كان الموت ذاته جوهرا، حياة في جوهر جديد. إن الماء جوهر الحياة، هو أيضا جوهر موت لأجل حلم اليقظة المتعارض وجدانيا. لتفسير «التودتابنوم» ، شجرة الموت تفسيرا جيدا، يجب أن نتذكر مع س.غ.يونغ [3] أن الشجرة هي قبل كل شيء رمز أمومي، بما أن

★ كاتبة من سوريا.

الماء هو أيضا رمز أمومي ، يمكننـا أن نلتقط في التودتابنوم صورة غريبة لزيادة إكناف (*) الرشيمات. إذ يوضع الميت في عب الشجرة ، إذ نعهد بـالشجرة الى صـدر المياه، فإننـا نضاعـف، بطريقـة ما، القوى الأمومية ، نحيـا مضاعفة خرافة الدفن هـذه التي نتخيل من خلالها، كما يقول لنا س. غ. يونغ، أن «الميت قد أعيد الى الطبيعة كي يولد ثانية». سيكون هذا الموت في المياه، لأجل حلم اليقظة هذا، أكثر الميتات أمومية . ويقول يونغ مـن جهة أخرى أن رغبة الانسان هي «في أن تصير مياه الموت المظلمة مياه الحياة، أن يكون الموت وضمته الباردة الحضـن الأمومي، تماما كما البحر، الذي بـالرغم مـن أنه يبتلع الشمـس يلدهـا ثانيـة في أعماقه.. أبـدا لم تستطع الحيـاة أن تؤمن بالموت (ص٢٠٩).

٣

وهنا يعذبنـي سؤال : أما كان الموت أول ملاح؟ قبـل أن يركن الأحياء هم أنفسهـم الى الأمواج بكثير، ألم يوضع النعـش في البحر، النعش في السيـل؟ قد لا يكون النعـش، في هذه الفرضيـة الخرافية، الزورق الأخير. قد يكون الزورق الأول . قـد لا يكون الموت الرحلة الأخيرة. قـد يكون الـرحلـة الأولى. سيكـون برأي بعـض الحالمين العميقين الرحلة الحقيقية الأولى.

توكيدا ، إن إدراكا كهذا للرحلـة البحرية سيعارض على الفور بالتفسيرات النفعيـة. نريد دائما أن يكـون الانسان البدائي مـاهرا بالطبيعة . نريد دائما أن يكون انسان ما قبـل التاريخ قد حل بذكاء مشكلة قوتـه . وخاصة، نقبل مـن غير صعوبة، أن النفع هـو فكرة واضحة وان كات لـه دائما قيمة واضحة وضوحـا أكيد أو مباشرا. والحالة هذه تكون المعرفة المفيـدة، مسبقا معرفة معقلنة. وعكسيا، أن ندرك فكرة بدائية كفكرة نـافعة يعني أن نسقط في عقلنة مضللة أكثر حتـى أن النفع مدرج حـاليا في منفعية كـاملة جدا، متجـانسة جدا، مادية جدا، مغلقة بنقاوة كبيرة. ليـس الانسان للأسـف، عاقلا بهذا القدر! فهـو يكتشف النافـع بالصعـوبة نفسها التـي يكتشف الحقيقي بها.

في كل الأحول ، وحول المسألة التي تشغلنا ، إذ نفكر بها قليلا ، يبدو أن نفـع الابحار ليس واضحا بما يكفـي ليدفع إنسان مـا قبل التاريـخ الى أن يجوّف فلكا .لا يستطيع أي نفع أن يصير المجـازفة الهائلة للذهاب على الأمواج شرعيـة. لمجابهة الابحار ، تلزم مصالـح قويـة. والحالة هذه تكـون المصالح القويـة الحقيقية هي المصـالح الوهميـة. إنها المصالح التي نحلـم بها وليست تلك التـي نحسبها . إنها المصالـح الأسطورية. إن بطـل البحر هو بطـل الموت. كان أول بحار أول رجل حي كان شجاعا كميت.

أيضا عنـدما سنـريد أن نسلـم أحياء الى الموت الكلي، الى الموت الـذي من غير مـلاذ سنتركهم لـلأمواج. اكتشفـت السيدة مـاري ديلكـور ، تحت تستر الثقافـة التقليديـة القديـم العقلاني، المعنـى الخرافي للأطفال المؤذيـن. في حالات عدة ، نتجنب بعنـاية أن يمسوا الأرض. قد يلوثونها ويكدرون خصوبتها وينشرون على هذا النحو «طاعونهم» . «نحملهم بأسرع مـا يمكن الى البحر أو الى النهر .» (٤) «ماذا قد نستطيع أن نفعل بكائن واهن يفضل عدم قتله ولا نريد أن نصله بالتراب إن لم نضعه في زورق صغير مقدر له أن يغرق؟ فيما يخصنا ، قـد نقترح أن نرفـع أيضا درجـة التفسير الخرافي العميق بهذا القدر الذي أعلنته السيـدة ماري ديلكور. وقد نفسر إذن ولادة طفل مؤذر كولادة كائن لا ينتمي الى خصوبة التراب العادية، نعيده على الفور الى عنصره الى الموت القـريب جدا ، الى وطن الموت الكـامل الذي يكون البحر اللامنتهي أو النهر الهادر. وحده الماء يستطيع أن يخلص التراب.

ونفهـم عندئذ أنـه عندمـا كان مثـل هؤلاء الأطفـال المتروكين للبحر قد لفظـوا أحياء على الشاطيء، عنـدما كانوا قـد «أنقذوا من المياه»، كانوا يصيرون بسهـولة كائنات خارقة. واذ كـانوا قد عبروا المياه فقـد عبروا الموت. كانوا يستطيعـون إذن أن يخلقوا مـدنا ، أن ينقذوا شعوبا، أن يصنعوا عالما ثانيا». (٥)

الموت رحلة والرحلـة موت. «أن نرحل يعنـي أن نموت قليلا، الموت، هو الـرحيل حقا ولا نرحـل جيدا أو بشجاعة ونقـاء الا بأن نتبـع خط الماء، مجرى النهـر العريـض. وتـرفد الأنهار كلهـا نهر الأموات. لا موت سوى هذا الموت يكـون أسطوريا. لا رحيل سوى هذا الرحيل يكون مغامرة.

إذا كان الميت هو حقـا، لأجل اللاشعور ، غائبا، فـوحده ملاح الموت هو ميـت نستطيع أن نحلـم به نهايـة. يبدو أن لـذكراه دائما مستقبلا ... سيكـون الميت الـذي يسكن مـدينة الأمـوات (المقبرة) مختلفـا جدا. لهذا الأخير يكـون القبر مسكنـا أيضـا مسكنا يـاتي الأحياء لزيارته بورع. إن ميتا كهذا ليس غائبا كليا. وتعرف النفس الحساسة ذلك جيدا. تقـول الفتاة الصغيرة في قصيدة ورد سورت: نحـن سبعـة، خمسـة على قيـد الحيـاة والآخـران في المقبرة دائما، بالقرب منهما ، معهما ، يمكننا الذهاب لنخيط أو لنغزل.

بأولئـك الذيـن ماتوا في البحـر يرتبط تفكـر آخر، حلـم يقظة خاص. إنهم يتركـون في القريـة أرامل لسـن كالأخـريات، «أرامـل بجباه بيضاء» يحلمن بمحيط نوكس. لكن ألا يمكن للاعجاب ببطل البحار أيضا أن يسكت الأنات؟ ووراء عـدة نتائج لعلم البيان أليس ثمة أثر لحلم صادق في لعنات تريستان كوربير؟ (٦)

وهكذا يكون الـوداع على شـاطيء البحر أكثر الوداعـات إيلاما وأكثرها أدبيـة في الوقت نفسه. ويستثمر شعره رصيـدا قديما من الحلم والبطولة. إنه يوقـظ فينا ولا شك «الأصداء الاكثر إيجاعا. إن جانبا كـاملا من نفسنا الليليـة يفسر نفسه من خلال خـرافة الموت المدرك كرحيل على الأمواج. إن العكوس، بالنسبة للحالم ، مستمرة بين هذا الرحيل والموت. ويكـون الماء، لحالمين عدة ،الحركة الجديدة

التي تدعونا الى الرحلة التي لم تحدث أبدا. وينتزعنا هذا الرحيل المدى من مادة التراب. وأيضا أي كبر مدهش لبيت بودلير هذا، هذه الصورة المفاجئة كيف تمضي الى صميم سرنا:

أيها الموت ، أيها القبطان الشيخ ، حان الوقت ! فلنرفع المرساة![٧]

٤

إذا شئنا أن نرجع جيدا ، الى مستواها البدائي، القيم اللاشعورية كلها التي تكدسها صورة الرحلة على الماء حول الجنازات سنفهم فهما أفضل مدلول نهر الجحيم وجميع أساطير العبور المأتمي . إن أعرافا معقلنة مسبقا تستطيع أن تعهد جيدا بالأموات الى القبر أو الى المحرقة، وسيحلم اللاشعور الموسوم بالماء، من الجانب الآخر للقبر ، من الجانب الآخر للمحرقة، برحيل على الأمواج. وبعد أن تجتاز التراب، بعد أن تجتاز النار، ستصل الروح الى شاطيء الماء. يرغب الخيال العميق، الخيال المادي في أن تكون للماء حصته في الموت، انه يحتاج الى الماء كي يصون للموت معنى الرحلة لديه. ونفهم من ذلك أنه ، لمثل هذه التفكرات اللامتنهية على الأرواح جميعها، مهما كان نوع الجنازة، أن تصعد في زورق قارون، إنها لصورة غريبة إذا كان يجب أن نتأملها دائما بعيني العقل النيرتين. وعلى العكس ، هي صورة مألوفة بين الصور جميعها إذا عرفنا كيف نسأل أحلامنا! عديدون هم الشعراء الذين عاشوا في النوم إبحار الموت هذا: «رأيت درب رحيلك ! لن يفصلنا النوم والموت بعد طويلا... أصغو! يمزج السيل الطيفي هديره البعيد مع النسيم الهامس في الغابات الملأى بالموسيقى [٨]. إذ نحيا ثانية حلم شيلي، سندرك كيف أصبح درب الرحيل، شيئا فشيئا ، السيل الطيفي.

من جهة أخرى ، كيف قد نربط أيضا شعرا مأتميا بصورة بعيدة هذا البعد عن حضارتنا لو لم تكن قيم لا شعورية تدعمها؟ إن استمرار فائدة شعرية ودراماتيكية فيما يخص صورة كهذه مستهلكة عقليا وخاطئة، يستطيع مساعدتنا كي نثبت أنه في عقدة ثقافة تتحد أحلام طبيعية وتقاليد متعلمة ، في هذا الصدد، نستطيع أن نصوغ عقدة خارون. ليست عقدة خارون شديدة جدا، فالصورة كامدة جدا حاليا . وفي كثير من الأذهان المثقفة، تقاسي مصير هذه الاسنادات العديدة جدا الى أدب ميت. ولا تعود عندئذ سوى رمز. لكن ضعفها وكمودها هما، في الحاصل، مواتيان كفاية لجعلنا نحس بأن الثقافة والطبيعة تستطيعان بعد كل حساب، أن تتطابقا.

فلنر أولا ، كيف تتكون في الطبيعة ـ أي في الأساطير الطبيعية ـ صور لخارون ليس لها ،بالتأكيد، صلة مع الصورة الكلاسيكية. هذه هي حال أسطورة زورق الأموات، أسطورة بألف شكل يجدد باستمرار في الفولكلور. ويعطي ب. سيبيلو هذا المثال:إن أسطورة زورق الأموات هي واحدة من أولى الأساطير التي كانت قد لحظت على ساحلنا: كانت موجودة فيه من غير شك ، قبل الغزو الروماني بكثير، وفي القرن السادس رواها بروكوب بهذه الكلمات : «كان صيادو الأسماك وسكان الغول الآخرون الذين قبالة جزيرة بريطانيا مكلفين بنقل الأرواح إليها، ولهذا السبب معفون من الأتاوة. في منتصف الليل يسمعون قرعا على بابهم، يستيقظون ويعثرون، على الشاطيء، على قوارب لا يرون أحدا فيها وهي، مع ذلك تظهر محملة جدا حتى يبدو أنها على وشك الغرق وبالكاد ترتفع بوصة فوق المياه تكفي ساعة من أجل هذا المسير رغم أنهم بقواربهم الخاصة فإنهم بصعوبة يستطيعون القيام بذلك في ليلة (حرب القوط ، ١٧،١، ٢٠) [٩].

تناول أميل سوفيستر هذه الحكاية ثانية عام ١٨٣٦: دليل على أن أسطورة كهذه تلتمس التعبير الأدبي باستمرار إنها تهمنا. إنه موضوع أساسي سيكون في إمكانه أن يتدثر بألف تنوع. تحت الصور الأكثر اختلافا ، غير الأكثر توقعا، يكون الموضوع متيقنا من قوامه لأنه يملك أكثر الوحدات صلابة : الوحدة الحلمية. وهكذا في الأساطير البريطانية القديمة، تمر باستمرار سفن أشباح، سفن الجحيم مثل الجوال الهولندي. وغالبا أيضا «ترجع السفن الغارقة، دليلا على أن القارب يلتصق، بطريقة ما، بالأرواح. هي ذي من جهة أخرى صورة ملحقة تكشف بما فيه الكفاية أصلها الحلمي العميق! «لقد كبرت هذه القوارب كثيرا حتى أن مساحلا صغيرا يصبح بعد سنوات عدة، في مستوى صيادة قوية . إن هذا النمو الغريب مألوف للأحلام. ونجده غالبا في أحلام الماء، فيما يخص أحلاما عدة ، يغذي الماء كل ما يبلله. يجب أن نقربه من الصور الخيالية المجزل عطاؤها في كل صفحة من حكاية إيدغار باو: مخطوطة عثر عليها في قارورة : «من الثابت أن ثمة بحرا تضخم فيه السفينة نفسها كالجسد الحي لبحاره» [١٠].

هذا البحر ، إنه بحر الماء الحلمي . ويتفق في حكاية باو، أن يكون أيضا بحر الماء الجنائزي ، بحر «الماء الذي لا يعود يزبد (ص٢١٩). في الواقع إن القارب الغريب الذي وسعته الأعمار يقوده مسنون عاشوا في أزمنة قديمة جدا. لنقرأ هذه الحكاية ثانية، وهي واحدة من أجمل الحكايات ، وسنحيا انسراب الشعر والأساطير الداخلي. إنها تخرج من حلم عميق جدا:«يبدو لي أحيانا أن إحساس الأشياء التي لا أجهلها يجتاز عقلي كالبرق، ودائما تمتزج بظلال الذاكرة العائمة هذه ذكرى يتعذر شرحها من الأساطير الغريبة القديمة ومن قرون قديمة جدا (ص٢١٦). الأساطير هي الي تحلم في نومنا..

توجد أيضا أساطير يحيا فيها خارونون مؤقتون، وخصوصا خارونون رغما عنهم يبحثون عن بديل. وتنصح الحكمة الشعبية البحارين بألا يصعدوا على قارب مجهول. يجب أن نخشى من جعل هذا الاحتراس نغميا بأن نعطيه معناه الخرافي. بالنتيجة إن القوارب الملغزة كلها، الوافرة الى هذا الحد في روايات البحر، تساهم

في زورق الأموات. نستطيع أن نكون متأكدين تقريبا من أن الروائي الذي يستعملها يمتلك عقدة خارون بطريقة أكثر أو أقل خفاء.

وتحديدا ، إن وظيفة ناقل بسيط ، وما إن تجد مكانها في عمل أدبي، حتى تمسها، بما يقارب الحتم، رمزية خارون عبثا لا يعبر سوى جدول بسيط،يحمل رمز عالم ثان. إن الناقل هو حارس لغز:

كانت نظراته الهاذية القديمة
ترى المسافات البعيدة المنورة
والتي كان يأتيه منها دائما الصوت
الشاكي ، تحت السموات الباردة [١١]

يقول أميل سوفيستر [١٢]: «لنضف الجرائم المرتكبة على مفترقات المياه هذه، ومغامرات الحب الروائية ، لقاءات القديسين أو الجنيات أو الشياطين العجائبية ،وسندرك كيف كانت حكاية الناقلين ... تشكل واحدا من الفصول الأكثر دراماتيكية في هذه القصيدة الكبيرة التي يجملها الخيال الشعبي أبديا ».

ويعرف الشرق الأقصى ، كما بريطانيا، زورق خارون. ويترجم بول كلوديل هذه القصيدة المؤثرة لعيد الأموات، عندما يرجع، في الحياة الصينية ، الشهر السابع: «يقود الناي الأرواح، وتجمعهم ضربة صنج كنحلات... وعلى طول الجرف تنتظر الزوارق المعدة تماما حلول الليل. «ينطلق الزورق ينعطف، تاركا في حركة مخره العريضة خطا من النيران: أحدهم يبذر مصابيح صغيرة. ومضات عابرة على تدفق المياه الكتيمة العريض، إن ذلك يومض لحظة ويبيد . إن ذراعا ممسكة بالمزقة الذهبية ، حزمة النار التي تنقض وتتوهج في الدخان، تمس بها قبر المياه: البريق الوهمي للضوء ، مثل أسماك ، يفتن الغارقين الباردين. وهكذا يقلد العيد ، في الوقت نفسه، الحياة التي تنطفىء والحياة التي ترحل. الماء هو قبر النار والناس. في البعيد، عندما يبدو أن الليل والبحر قد أنجزا رمزية الموت ، سيسمع الحالم «نغمة المزهر القبري، جلبة الطبل الحديدي في الظل الكثيف المصدوم بضربة عنيفة [١٣]».

إن كل ما للموت من ثقيل ، من بطيء موسوم أيضا بهيئة خارون . إن الزوارق المحملة بالأرواح على وشك الغرق دائما صورة مذهلة نحس فيها أن الموت يخشى من الموت ،حيث الغريق ما يزال يخشى الغرق! الموت رحلة لا تنتهي أبدا، إنه منظور أخطار لا منتهى. إذا كان الوزن الذي يثقل على القارب كبيرا الى هذا الحد فذلك لأن الأرواح مذنبة . يذهب زورق خارون الى الجحيم دائما. ليس ثمة نوتي للسعادة.

وهكذا سيكون زورق خارون رمزا سيبقى مربوطا بشقاء الناس الذي لا يفنى. سيعبر أعمار العذاب. وكما يقول سانتين :«كان زورق خارون ما يزال يقوم بوظيفته عندما كان قد تلاشى هو نفسه أمام الحماسات الأولى (للمسيحية). صبرا! سيظهر ثانية أين ذلك؟ في كل مكان... منذ العهود الأولى لكنيسة الغولين، في دير سان دينيس على قبر داغوبير ، كان هذا الملك قد مثل ، أو بالأحرى روحه ، عابرا الكوسيت في الزورق التقليدي، وفي نهاية القرن الثالث عشر، كان دانتي وبملء حريته، قد أعاد خارون الشيخ نوتيا لجحيمه . وبعده وفي إيطاليا هذه نفسها، وبالأحرى أيضا، في المدينة الكاثوليكية الأجود، وهو يعمل تحت نظر البابا، كان ميكيل انجلو.. يرسمه في فرسكته الحساب الأخير في زمن الاله والمسيح والعذراء والقديسين نفسها ويختم سانتين:

«من غير خارون ، لا جحيم.

في أريافنا الشامبانية الحالمة بهذا القدر القليل، قد نعثر مع ذلك على آثار للنوتي الشيخ. وما تزال عدة قرى تسدد فيه، خارج الكنيسة غرامة الأوبول (**) . وعشية الجنازات يذهب أحد أقارب الفقيد ليدفع في العائلات كلها «قرش الأموات».

باختصار ، إن رجل الشعب والشاعر رساما مثل دولاكروا ، يعثرون جميعا في حلمهم على صورة دليل يجب أن «يقودنا في الموت» . إن الخرافة الحية تحت الوهم Mythopeé هي خرافة بسيطة جدا مقرونة بصورة واضحة جدا.. لهذا تكون ثابتة بهذا القدر. عندما يأخذ شاعر صورة خارون ثانية فهو يفكر بالموت كرحلة . إنه يحيا ثانية أكثر الجنازات بدائية.

عقدة أوفيليا

٥

الى الآن بدا لنا الماء في الموت كعنصر مقبول. سنقوم الآن بتجميع صور يبدو لنا فيها الماء في الموت كعنصر مرغوب فيه.

في الواقع ، يكون نداء العناصر المادية أحيانا قويا الى درجة يستطيع فيها أن يفيدنا في تحديد أنماط الانتحار المميزة جدا، يبدو اذن أن المادة تساعد على تحديد المصير الانساني لقد أظهرت السيدة بونابارت جيدا حتمية المأساوي المزدوجة أو ، كي نعبر تعبيرا أفضل، أظهرت الروابط الوثيقة التي توقد مأساة الحياة والمأساة الأدبية: «إن نوع الموت الذي يختاره الناس ، سواء كان في الواقع لهم أنفسهم من خلال الانتحار أو في الوهم لبطلهم ، لم تمله، في الواقع، المصادفة أبدا، وإنما وفي كل حالة يكون محددا نفسيا بدقة . وبهذا الصدد تبدأ مفارقة نرغب في أن نوضح رأينا فيها.

وحتى من جوانب عدة ، يمكننا القول أن التعريف السيكولوجي أقوى في الوهم منه في الواقع، لأن وسائل الاستيهام يمكن أن تنقص في الواقع. في الوهم تكون الغايات والوسائل تحت تصرف الروائي. لهذا تكون الجرائم والانتحارات أكبر عددا في الروايات منها في الحياة. إن الدراما ولاسيما تنفيذ الدراما ، هو ما قد نستطيع تسميته الاستدلالية الأدبية للدراما، يسم الروائي بعمق إذن. ويكشف لنا الروائي ، سواء شاء أم أبى ، قاع كائنه

وأيضا أنه يكتسي بالشخصيات تماما عبثا يستخدم «واقعا» كما يستخدم شاشة. إنه هو الذي يسقط هذا الواقع، إنه هو، خاصة الذي يسلسله في الواقع لا يمكننا أن نقول كل شيء تقفز الحياة من حلقات السلسلة وتخفي إتصاليتها. في الرواية، لا يوجد إلا ما نقوله، تظهر الرواية إتصاليتها، إنها تبسط تحديدها. ولا تكون الرواية شديدة إلا إذا كان خيال المؤلف محددا بقوة، إلا إذا وجد التحديدات القوية للطبيعة الانسانية. واذا كانت التحديدات تتسارع وتتكاثر في الدراما فمن خلال العنصر الدراماتيكي ينكشف المؤلف الانكشاف الأعمق.

إن مسألة الانتحار في الأدب هي مسألة حاسمة للحكم على القيم الدراماتيكية. بالرغم من البراعات الأدبية كلها تعرض الجريمة نفسها عرضا سيئا حميميا. إنها نتيجة واضحة جدا للظروف الخارجية. إنها تنفجر كحدث لا يتوقف دائما على طبع القاتل. وعلى العكس يعد الانتحار نفسه في الأدب لقدر حميمي طويل. إنه، أدبيا، الموت الأكثر إعدادا أو الأكثر تحضيرا والأشمل ويوشك الروائي أن يرغب في أن تشارك المعمورة كلها في انتحار بطله. إن الانتحار الأدبي قابل جدا إذن لأن يمنحنا خيال الموت. إنه ينظم صور الموت.

في حكم الخيال، يكون لأوطان الموت الأربعة أوفياؤها، الطامحون إليها. ألا ننشغل إلا بنداء المياه المأساوي.

إن الماء وهو وطن الحوريات الحية هو أيضا وطن الحوريات الميتة. إنه المادة الحقيقية للموت المؤنث كثيرا. منذ المشهد الأول بين هاملت وأوفيليا، فإن هاملت إذ يتبع في ذلك قاعدة التحضير الأدبي للانتحار - كما لو كان عرافا يحدس القدر، يخرج من حلم يقظته العميق وهو يتمتم: «هي ذي أوفيليا الجميلة! يا حورية في صلواتك، تذكري خطاياي كلها.. (هاملت، الفصل ٣، المشهد ١).

منذ ذاك على أوفيليا أن تموت من أجل خطايا الآخرين، يجب أن تموت في الساقية، بهدوء، من غير دوي: إن حياتها القصيرة هي مسبقا حياة ميتة. هل هذه الحياة التي من غير فرح شيء آخر سوى انتظار غير مجد، سوى الصدى المسكين لمونولوج هاملت؟ إذن لنر فورا أوفيليا في سابقتها (الفصل ٤ المشهد ٧):

الملكة

إن صفصافة تنمو تنحني فوق جدول
وتمرئي أوراقها المضضة في المياه.
هنا أتت تحت أكاليل الزهر المجنونة
وزهرة اللؤلؤ والزغدة والقراص وهذه الزهرة
التي لها في كلام رعاتنا الصريح
اسم فظ، لكن التي تسميها بنياتنا المحتشمات
قائمة الذئب [١٤]. هنا كانت تتعلق
وهي تريد أن تثبت بالأغصان المتدلية
تاجها الزهري، حين كسرها فنن شرير
ورماها مع غنائمها المرحة
في الجدول الباكي. إنسبط ثوبها
ودعمها على الماء، كحورية بحر
وتدندن عندئذ بأغنة الألحان القديمة.
كأنها لا تلحظ ضيقها
أو ككائن قد يكون وجد نفسه هنا
في عنصره الخاص. لكن ذلك لم يدم طويلا.
وأخيرا فإن ملابسها، وقد ثقلت بما شربته،
تجر المسكينة وتقضي أنشودتها العذبة
في موت موحل..

لايرت

آه! ليس لديك سوى الكثير من الماء يا أوفيليا المسكينة!
وأيضا أمنع نفسي عن الأنين لكن هكذا جبلنا
عبثا تقول الحشمة: يجب أن تأخذ
الطبيعة مجراها. عندما ستكون هذه الدموع قد زنبت،
سيصمت ما في من أنثى...

يبدو لنا من غير المجدي أن نحسب حساب الحادث والجنون والانتحار في هذا الموت المعطى شكل رواية. لقد علمنا التحليل النفسي عن جهة أخرى أن نعطي الحادث دوره السيكولوجي. إن من يلعب بالنار يحرق نفسه، يريد إحراق نفسه، يريد أن يحرق الآخرين. ومن يلعب بالماء الخادع يغرق، يريد أن يغرق. ومن جهة أخرى يحتفظ المجانين، في الأدب، بما يكفي من العقل — بما يكفي بمن العزم - كي يتحدوا مع الدراما، كي يتبعوا قانون الدراما. إنهم يحترمون، على هامش الحدث، وحدة الحدث. ستستطيع أوفيليا إذن أن تكون لنا رمز الانتحار المؤنث. إنها حقا مخلوق مولود كي يموت في الماء وهي تجد فيه ثانية، كما يقول شكسبير، «عنصرها الخاص». إن الماء هو عنصر الموت الشاب والجميل، الموت المزهر، و، في درامات الحياة والأدب، هو عنصر الموت الذي من غير كبرياء، من غير انتقام، للعنصر المازوشي. الماء هو الرمز العميق، العضوي للمرأة التي لا تعرف سوى أن تبكي أحزانها والتي «تغرورق عيناها بالدمع بهذه السهولة». ويفهم الرجل، أمام انتحار أنثوي، هذا الحزن المأتمي من خلال كل ما هو أنثى فيه، مثل لايرت. ويصبح رجلا ثانية - إذ يرجع «جافا» من جديد - عندما تنضب الدموع».

هل ثمة حاجة للاشارة الى أن صورا مفصلة بغنى مثل صورة أوفيليا في ساقيتها ليس لها مع ذلك أي واقعية؟ لم يراقب شكسبير بالضرورة غارقة حقيقية تهبط في مجرى الماء. إن واقعية كهذه،

وبعيدا عن أن توقظ صورا، قد تكبح بالأحرى الانطلاق الشعري. وإذا كان القاريء، الذي قد لا يكون رأى أبدا مشهدا كهذا، قد تعرف عليه، مع ذلك وتأثر به، فذلك لأن المشهد ينتسب الى الطبيعة الخيالية البدائية، إنه ماء المستنقع الذي من تلقاء ذاته «يصير أوفيليا»، الذي يتغطى طبيعيا بكائنات نائمة، بكائنات تسترخي وتطفو بكائنات تموت بلطف. عندئذ في الموت، يبدو أن الغارقين العائمين يستمرون في الحلم.. في الهذيان ٢، عثر آرثر رامبو على هذه الصورة:

عوم شاحب
ومفتون، غريق متأمل، يهبط أحيانا...

٦

عبثا تحمل الى القبر بقايا أوفيليا «إنها حقا، كما يقول مالارميه (هذيانات، ص ١٦٩)، «أوفيليا لم تغرق أبدا.. جوهرة سليمة تحت المصيبة». وفي غضون قرون ستظهر للحالمين والشعراء، عائمة على جدولها، مع أزهارها ووفرتها المفروشة على الموجة. وستكون سببا واحدا من الكنايات الشعرية الأوضح. ستكون وفرة عائمة،وفرة حلتها الأمواج.كي نفهم جيدا دور التفصيل الخالق في حلم اليقظة ألا فلا نمسك الآن إلا بهذه الرؤية لوفرة عائمة. سنرى أنها تبعث بمفردها رمزا كاملا لسيكولوجيا المياه،أنها تفسر تقريبا، بمفردها، عقدة أوفيليا كلها.

لا تحصى الأساطير التي تمشط فيها سيدات الينابيع، بلا نهاية، شعورهن الشقراء الطويلة(سيبيلو . loc . cit ص ٢٠٠ جزء ٢). وغالبا ما ينسين مشطهن الذهبي أو العاجي على ضفة النهر: «إن لحوريات الجيرس شعورا طويلة وناعمة كالحرير، ويتمشطن بأمشاط ذهبية» (ص ٣٤٠). «نرى في ضواحي البريير الكبيرة إمرأة شعثة ترتدي ثوبا أبيض طويلا، غرقت فيه قديما». كل شيء يتمدد في مجرى الماء، الثوب والوفرة، يبدو أن التيار يملس الشعر ويمشطه ومسبقا، وعلى أحجار المعبر تلعب الساقية كوفرة حية.

أحيانا تكون وفرة حورية البحر أداة أذى. يروي بيرانجيه فيرو حكاية من باس لوزاس حيث حورية البحر، على درابزين جسر، «منشغلة بتمشيط شعرها الرائع. ويل للمتهور الذي كان يقترب منها كثيرا، لأنه كان يلف بشعرها ويلقي به في الماء [١٥]».

ولا تقوى الحكايا الأكثر اصطناعا على نسيان هذا التفصيل خالق الصورة، عندما في حكاية للسيدة روبير، ألقت ترامارين، وقد أرهقتها الهموم والتحسرات بنفسها في البحر، أخذتها حوريات البحر على الفور وألبسنها بسرعة كبيرة ثوبا من القماش الشفاف بلون أخضر، بلون البحر ملمع بالفضة، وحللن الوفرة التي يجب أن «تتهدل أمواجا على صدرها [١٦]» إن كل شيء يجب أن يعوم في الكائن الانساني حتى يعوم هو نفسه على المياه.

كما دائما في حكم الخيال، يبرهن عكس الصورة على أهميتها، يبرهن على طابعها الكامل والطبيعي. والحالة هذه يكفي أن تهوي وفرة محلولة — أن تسيل — على كتفين عاريتين حتى ينبعث رمز المياه كله. ونقرأ في القصيدة الرائعة الى آين، البطيئة الى هذا القدر، البسيطة بهذا القدر، هذا المقطع:

وهكذا يرقد، وتغمره سعادة
مناهات عدة
عن الصدق
وجمال آني
غارقا في حمام
ضفائر آني
(إيدغار باو، الى آني)

إن العكس نفسه لعقدة أوفيليا محسوس في رواية غابريل داينزيو Forse che si, forse che no . تمشط الخادم إيزابيلا أمام مرآتها. فلنشر، عابرين الى طفالة مشهد تكون فيه العاشقة، المضطرمة والحازمة مع ذلك، تمشطها أيد غريبة. إن هذه الطفالة تفضل من جهة أخرى، حلم اليقظة التعقيدي: «كان شعرها ينزلق، كان ينزلق كماء بطيء، ومعه ألف شيء من حياتها، ألف شيء لا شكل له، مظلم، قابل للتغير، بين النسيان والاسترجاع. ودفعة واحدة، فوق هذا المد... » من خلال أي سر خفي تستحضر وفرة تمشطها خادم الجدول، الماضي، الوعي؟ «لم فعلت ذلك لم فعلت ذلك؟ وفيما كانت تبحث في ذاتها عن الجواب كان كل شيء يتغير شكله، ينحل يسيل. كان مرور المشط المتكرر في كتلة شعرها كرقية استمرت في كل زمان وكان يجب أن تواصل بلا نهاية. كان وجهها في قعر المرآة، يبتعد تغيب حدود كفافه، من ثم كان يقترب آتيا من القعر، ولم يعد وجهها.«نراه إن الجدول هناك كامل مع فرارها الذي بلا نهاية مع عمقها مع مرآتها المتغيرة «المغيرة. إنه هناك مع وفرتها مع الوفرة. عندما نتأمل صورا كهذه، نفهم أن سيكولوجيا الخيال لن تكون حتى مصممة إن لم تكن الصور الطبيعية ستحدد بالتفصيل. من خلال رشيمها الطبيعي، من خلال رشيمها الذي تغذيه قوة العناصر المادية، تتكاثر الصور وتجتمع إن الصور العناصرية تدفع إنتاجها بعيدا جدا، ويصبح صعبا التعرف عليها، تجعل نفسها صعبا التعرف عليها بموجب إرادتها للجدة، لكن العقدة هي ظاهرة سيكولوكية اعراضية جدا حتى إن سمة واحدة تكفي لكشفها كاملة. إن القوة المنبثقة من صورة عامة تحيا من خلال واحدة من سماتها الخاصة، تكون كافية بمفردها لايضاح الطابع الجزئي لسيكولوجيا الخيال تستغرق في دراسة الأشكال. إن الكثير من سيكولوجيات الخيال، ومن خلال الاهتمام أحادي الجانب الذي توليه لمسألة الشكل، محكومة بألا تكون سوى سيكولوجيات التصور أو الرسم البياني. قلما تكون سوى سيكولوجيات التصور المزخرف، أخيرا، إن الخيال الأدبي الذي لا

يستطيع أن ينمو إلا في مملكة صورة الصورة، الذي يجب أن يترجم الأشكال، مسبقا، مناسب أكثر من الخيال التصويري لدراسة حاجتنا الى التخيل.

لنتمسك قليلا بهذا الطابع الديناميكي للخيال، الطابع الديناميكي الذي نأمل أن نكرس له دراسة أخرى. وحول الموضوع الذي نطوره، يبدو واضحا جدا أن ليس شكل الوفرة هو الذي يجعلنا نفكر بالماء الجاري، وإنما حركته. ويمكن أن تكون الوفرة وفرة ملاك في السماء، وما إن تتموج، حتى تأتي طبيعيا بصورتها المائية. إن هذا ما يحدث الملائكة السيرافيتا. «كانت تخرج من وفراتها أمواج من الضوء، وكانت حركاتها تحرض إرتعادات متموجة شبيهة بأمواج بحر مفسفر [١٧]» ونحس من جهة أخرى كم قد تبدو صور كهذه فقيرة لو لم تكن ظواهر الماء ظواهر معلاة القيمة بقوة.

وهكذا فإن وفرة حية يتغنى بها شاعر، يجب أن توحي بحركة، بموجة تمر، بموجة ترتعد. إن «التموجات الدائمة»، هذه القبعة من الحلقات المنتظمة، وإذ تثبت التموجات الطبيعية تجمد أحلام اليقظة التي قد نرغب في إحداثها.

على ضفة المياه، يكون كل شيء وفرة: «كانت الأوراق المتحركة كلها التي تجذبها نداوة المياه تترك وفراتها تتدلى فوقها» (سيرافيتا ص ٣١٨). ويغني بلزاك هذا الجو الرطب حيث الطبيعة «تعطر من أجل أعراسها وفرتها المخضرة».

وأحيانا يبدو أن حلم يقظة فلسفي جدا سيزيل العقدة. وهكذا فالقشة التي يجرفها الجدول هي الرمز الأدبي لتفاهة قدرنا لكن مع صفاء أقل بقليل في التأمل ومع حزن أكبر بقليل في قلب الحالم، سيظهر الطيف ثانية كاملا. أليست الأعشاب التي تحتجزها القضبان وفرة ميتة؟ وتستبصرها ليليا في حزنها المتفكر، وتتمتم. «لن نطفو حتى كهذه الأعشاب الذاوية التي تعوم هنا، الحزينة والمتدلية، الشبيهة بوفرة إمرأة غريقة [١٨]. ونرى ذلك، إن صورة أوفيليا تتشكل لدى أدنى فرصة. إنها صورة أساسية من حلم يقظة المياه.

عبثا سيلعب جول لافورغ شخصية هاملت مخفف الحساسية: «أوفيليا، ليس هذا بحياة! وأيضا أوفيليا في جزعاتي:

أوفيليا، أوفيليا
إن جسدك الجميل على المستنقع
هو عصي عائمة
في جنوني القديم

وكما يقول فإننا لم «نأكل من ثمرة اللاشعور» من غير مخاطرة. ويبقى هاملت برأي لا فورغ، الشخصية الغريبة التي صنعت «دوائر في الماء، في الماء، يعني في السماء». لا تستطيع صورة الماء والمرأة والموت التركيبية أن تتشتت [١٩].

ليس ظل التدرج التهكمي الذي يرى في صور جول لافورغ استثنائيا. ويشير غي دو بورتاليس في حياة فرانز ليزت الى أن صورة أوفيليا الموصوفة بثمانية وخمسين مقياسا، تجتاز الذهن «بتهكم» (كتب الفنان نفسه الكلمة في رأس المقطوعة الموسيقية السريعة). ونتلقى الانطباع نفسه، مشارا إليه إشارة فظة قليلا، في حكاية سان بول رو، غسالة كآباتي الأولى:

ذات يوم ألقت روحي نفسها في ساقية الأوفيليات
إذن كان هذا يحدث في أزمنة ساذجة جدا.

....

كانت ذرة جبهتها باختصار، تعوم على غرار دلالة الى أن تنحبس صفحتا الماء..

....

على سباتي العجيب تنزلق بطون تم..

....

أيتها الحمقاوات اللواتي تغرقن في ساقية الأوفيليات! [٢٠]

وتقاوم صورة أوفيليا حتى مركبتها الجنائزية التي يعرف الشعراء الكبار كيف يمحونها. «بالرغم من هذه المركبة تسترجع أسطورة بول فور الشعرية بعض العذوبة «وسيصعد الغارق الأبيض ثانية غدا ورديا في الهدير الصباحي العذب. ستندفع أصوات أجراس فضية الجرس. يا للبحر اللطيف» [٢١].

يؤنس الماء الموت ويخرج عدة أصوات واضحة مع أكثر الأنات اختناقا.

وأحيانا وإذ تكثر عذوبة تعدل ظلال أمهر واقعية الموت الى أقصى حد. لكن كلمة من المياه، واحدة تكفي للاشارة الى صورة أوفيليا العميقة. وهكذا تتمتم الأميرة مالين في توحد غرفتها، وقد تسلط عليها شعور سبقي بقدرها: «آه، كيف تصرخ قصبات غرفتي!».

٧

كما العقد الكبيرة المشعرنة كلها، تستطيع عقدة أوفيليا أن تصعد حتى المستوى الكوني. إنها ترمز آنذاك اتحادا للقمر والأمواج، يبدو أن انعكاسا شاسعا عائما يعطي صورة لعالم كامل يذوي ويموت. على هذا النحو تجني نرجسية غواشيم غاسكيه، ذات مساء ضبابي وسوداوي، عبر ظل المياه، نجوم السماء المصفاة، سيمنحنا إنصهار مبدأين للصورة يصعدان معا الى المستوى الكوني، النرجس الكوني الذي يتحد مع الأوفيليا الكونية، دليلا حاسما على اندفاعة الخيال التي لاتقاوم [٢٢]. «كلمني القمر (***)، شحبت وأنا أحلم بحنان كلامه — «قال لي كعاشق: أعطني ضمتك (الضمة المقطوفة من السماء الشاحبة)، وكما أوفيليا، رأيته منزوفا تماما في ثوبه البنفسجي الواسع. كانت

عيناه اللتـان كان لهما لون أزهار محمـومة وضعيفة، تـرتعشان . مددت له حزمة نجومي. عندئذ فـاح منها عطر فوق طبيعي. وكانت غيمة تترصدنا ..» لا شيء ينقص في مشهد حب السماء والماء هذا ولا حتى الجاموس.

ويـرمي القمـر والليل والنجـوم عنـدئذ، كالمقـدار نفسه مـن الأزهار، انعكـاسها على الجدول. يبـدو أنه عنـدما نستبصر العـالم المرصع بـالنجوم في الأمـواج يرحـل على غير هدى . إن الـومضات التـي تمر على سطـح الميـاه هـي مثـل كـائنـات لا عـزاء لها، إن الضوء(****) ذاته قد غدر به، قد استخف به، نسي (ص ١٠٢). في الظل «كـان قد حطـم إشراقه. سقط الثـوب الثقيل. أوه! يـالأوفيليا الهيكلية الحزينـة! غاصـت في الساقية. وكما أن النجـوم كانـت قد رحلـت ، رحلت في تيـار الماء. كنـت أبكـي وكنت أمـد لها ذراعـي. ارتفعت قليلا رأسها شديد النحـول الى الوراء، لأن شعرها الحزين كان يسيل وبصوت مـا يزال يؤلمني، همست لي: تعرف مـن أنا ، أنا عقلك عقلك، تعرف، وأنا أرحل أنـا أرحل.. » ولحظة ، فوق الماء ، ما أزال أر ى قدميها نقيتين ، لاجسميتين كقدمي البريمافيرا... اختفتا ، وسرى هدوء غـريب في دمي ..» هـي ذي لعبة حميمية لحلـم يقظة يزوج القمـر والموجة ويتبع قصتهـا على طول التيار. ويحقـق حلم يقظة كهذا بقـوة الكلمة كلها،سوداويـة الليل والساقية. إنـه يؤنس الانعكاســات والظلال . يعـرف دراماهــا، شقاءهــا . يشارك حلـم اليقظة هذا في معركة القمـر والغيوم. يمنحها إرادة النضال. ينسب الارادة الى الاستشباحات كلها للصور كلهـا التي تتحرك وتتنوع ، وعندما تأتي الراحة، عندما تقبل كائنات السماء الحركات البسيطة جدا والقريبة جدا من السـاقية ، يعتبر حلم اليقظة الهائل هذا القمر الذي يعوم الجسـد المعذب لامرأة معذورة، إنه يـرى في القمر المهان أوفيليا شكسبيرية.

هل ثمة حاجة للاستشـارة مرة أخرى الى أن مسميات صورة كهذه ليست من أصل واقعي إطـلاقا؟ إنها منتجة من خلال إسقاط للكائن الـذي يحلم . تلزم ثقـافة شعريـة قوية للعثـور على صورة أوفيليا في القمر الذي تعكسه المياه.

بطبيعة الحال ليست رؤية غواشيم غاسكيه بالاستثنائية. وقد نرى أثرها لدى الشعراء الأكثر اختلافا . فلنشر، مثلا، الى هذا المظهر القمر في أوفيليا جول لافورغ: «إتكأ لحظة على النافذة وهو يشاهد القمر الذهبي المكتمل الجميـل الذي يتمرأى في البحر الهادىء يجعل عمودا محطما من المخمـل الأسود ومن السائل الذهبـي يتلوى فيه، سحريا ومن غير هدف.

«هذه الانعكاسات على الماء السوداوي .. على هـذا النحو عامت أوفيليـا القديسـة واللعينـة الليل كلـه..» (أخـلاقيـات أسطوريـة ص١٥٦).

وقد نستطيـع بالمثـل أن نفسر كتاب بـروج الميتة لجورج رود نباخ كـأوفلة مـدينة كاملـة. من غير أن يـرى أبدا ميتـة تطفو على الأقنيـة ، ذهل الـروائي بالصـور الشكسبيرية . «في تـوحد المسـاء والخريف هـذا، حيث كـانت الـريح تكنـس الأوراق الأخيرة، أحس وأكثـر من أي وقـت مضى بـالرغبـة في أن يكون قـد أنهى حياتـه وبالتلهف الى القبر. كان يبدو أن ميتـة تمددت أطواقا على نفسه، أن نصيحة أتت من الجدران القـديمة إليه، أن صوتا موشـوشا صعد من الماء- بما أن الماء قد جاء للقـائه كما جاء للقاء أوفيليا، كما يروي حفارو قبور شكسبير [٢٣].

نعتقد أننـا لا نستطيع أن نجمـع، في الموضوع نفسـه ، صورا أكثر تنوعـا. بما أنه يجب تماما أن نعترف لها بوحـدة، بما أن اسم أوفيليا يـرجع دائما على الشفاه في الظروف الأكثـر اختلافا، فـذلك لأن هذه الـوحدة ، لأن اسمهـا هو رمـز قانـون كبير للخيال. يجد خيال التعـاسة والموت في مـادة الماء صورة ماديـة قويـة وطبيعية بوجه خاص.

وهكذا ولأرواح عـدة يمسك الماء حقا بـالموت في جوهـره. إنه يوصل حلـم يقظة يكون الرعـب فيه بطيئا هادئا. في مـرثية دوينو الثالثة عاش ريلك كما يبدو رعب المياه الباسم ، الرعب الذي يبتسم الابتسـامة العـذبـة لأم محزن. إن للمـوت في ماء سـاكـن قسمات أموميـة . إن الرعـب الهادىء «منحل في الماء الـذي يجعل الـرشيم الحي ضعيفا [٢٤]». ويمزج الماء هنـا رموزه المتعـارضة وجـدانيا للولادة والموت. إنه جوهر مليء بالتـذكرات المبهمة وبأحلام اليقظة العرافة.

عنـدما يـأتي حلـم يقظة، عنـدما يـأتي حلـم على هذا النحـو ليستغرق في جـوهر، يتلقى الكـائن الكامل منـه دواما غريبـا، ينام الحلم ويترسخ الحلم، ينزع الى أن يشـارك في الحياة البطيئة الرتيبة لعنصر. وإذ يكون قـد وجد عنصره فإنـه يأتي ليصهر فيـه صوره كلها . يتمدى. «يتكونن» وقد ذكـر البير بيغان بأن التركيب الحلمي هو برأي كاروس ، تركيب باتجاه العمق حيث ينضم الكائن النفسي الى واقع كوني [٢٥]. ويكون الماء، لحالمين عدة ، كون الموت . وتكون الأوفلة جوهرية عندئذ،ويكون الماء ليليا. بالقرب منه، ينزع الكل الى الموت. ويتصـل الماء مـع قـوى الليل والموت كلهـا. وهكـذا، يـرى بـاراسيلـز أن القمر يشبـع جـوهـر الماء بتأثير مهلـك. يبقـى الماء المعرض طويلا للأشعة القمرية ماء مسموما [٢٦]. إن هذه الصور المادية، القويـة الى هذا الحد في الفكر الباراسيلزي ، مـا تزال حية في أحلام يقظـة اليوم الشعريـة. ويقول فيكتور أميـل ميشليه [٢٧] : «يمنح القمر أولئك الذين يؤثر فيهم ميلا الى ما، ستيكس». لانشفى أبدا من كوننا حلمنا قرب ماء راكد...

٨

إذا كانـت أحلام يقظة القـدر المميت والموت والانتحـار التي لا تنتهي كلهـا مرتبطة بـالماء بمثل هـذه الشدة ، يجب ألا ندهـش من كون الماء، لأجل هذا القدر من الأرواح، العنصر السوداوي الأجود ، وكي نعبر تعبيرا أفضـل مستخدمين تعبيرا لهيـوسمان، يكون الماء عنصرا مسـودنا. ويقـود الماء المسـودن أعمالا كـاملة مثـل أعمال رودنباخ، باو، لا تنشأ سوداوية إيدغار باو عن سعادة مختفية، عن

شغف ملتهب أحرقته الحياة. إنها مباشرة، من التعاسة المذابة ، إن سوداوية جوهرية حقا. ويقول في مكان ما . «كانت روحي ، كانت روحي موجة خامدة.» وقد عرف لامارتين أيضا في أعاصيره، أن الماء كان عنصرا متألما ، إذ كان يقطن قريبا جدا من بحيرة جنيف، بينما كانت الأمواج تقذف زبدها على نافذته، يكتب : «أبدا لم أدرس تمتمات المياه ، وأناتها وغضباتها وتعذيباتها وتأوهاتها وتموجاتها كما خلال هذه الليالي والأيام التي قضيتها على هذا النحو وحيدا في مجتمع البحيرة الرتيب . كنت سأضع قصيدة المياه من غير أن أهمل منها أي اشارة [28] . ونحس أن هذه القصيدة كانت مرثية ويكتب لامارتين أيضا في موضع آخر : «الماء عنصر حزين Super flumina Babylonis sectimus et flerimus . لماذا؟ ذلك لأن الماء يبكي مع العالم كله» (ص٦٠) . عندما يكون القلب حزينا يتحول ماء العالم كله الى دموع : «غطست كأسي الفضي المذهب في النبع الذي يفور : فامتلأ بالدموع[29]» .

ستأتي صورة الدموع، من غير شك ألف مرة الى الفكر لتفسير حزن المياه. لكن هذا التقريب غير كاف ونريد أن نتابع حتى ننتهي الى أسباب أعمق كي نسم جوهر الماء بألمه الحقيقي.

إن الموت فيه. حتى الآن استحضرنا خاصة، صور الرحلة المأتمية. يحمل الماء الى البعيد، يمضي الماء كما الأيام. لكن حلم يقظة آخر يستولي علينا يعلمنا فقداننا لكائننا في التشتت الكلي. لكل من العناصر انحلاله الخاص، للتراب غباره للنار دخانها، ويحل الماء بطريقة أتم . يساعدنا على الموت كليا. تلك هي، مثلا أمنية فاوست في المشهد الأخير من فاوست لكريستوف مارلوف: يا نفسي استحيلي الى قطرات ماء صغيرة ، واسقطي في المحيط المتعذر وجوده أبدا.

إن إحساس الانحلال هذا يصيب في ساعات معينة النفوس الأصل والأكثر تفاؤلا. وهكذا عاش كلوديل [30] هذه الساعات حيث «لا تعود السماء سوى الضباب وفسحة الماء. «حيث كل شيء منحل بطريقة قد نبحث فيها حولنا عبثا عن «قسمة أو شكل» لا شيء هو الأفق، سوى انتهاء اللون الأغمق. إن مادة كل شيء مجمعة في ماء واحد شبيه بماء هذه الدموع التي أحس أنها تسيل على خدي.. لنحيا تماما تتمة هذه الصور وسنحصل على مثال عن تركيزها وعن تمديتها المتدرجين. إنما ينحل أولا هو منظر في المطر، تمتزج القسمات والأشكال. لكن شيئا فشيئا يجمع العالم كله في مائه. إن مادة واحدة أخذت كل شيء «كل شيء منحل».

الى أي عمق فلسفي يستطيع أن يصل شاعر يقبل الدرس الكلي لحلم اليقظة. سنحكم على ذلك إذا عشنا هذه الصورة الرائعة لبول ايلوار:

كنت كقارب يجري في ماء مغلق
كميت لم يكن لي سوى عنصر وحيد.

يأخذ الماء المغلق الموت في صدره . يجعل الماء الموت عناصريا. يموت الماء مع الميت في جوهره. فالماء هو إذن عدم جوهري. لا نستطيع أن نمضي أبعد في اليأس ترى نفوس عدة أن الماء هو مادة اليأس.

الهوامش

١ – كان سانتين فيلسوفا جيد المعشر. في نهاية الفصل الأول، يمكن قراءة هذه الكلمات التي غالبا ما تأملناها نحن أنفسنا : «فضلا عن ذلك، هل أنا ملزم، أنا الميثولوجي ، بأن أبرهن أي شيء كان؟

٢ – ك.ب . سانتين ، ميثولوجيا الراين وحكايا الجدة ١٨٦٣ ص ٦٤ – ٦٥.

٣ – س. غ. يونغ، تحولات الليبيدو ورموزه ، ص ٢٢٥

* عملية وضع الشيء في علبة ووضع هذه الأخيرة في علبة أخرى وهكذا دواليك.

٤ – ماري ديلكور ، عقوم غامضة وولادات مؤذية في العصور الكلاسيكية القديمة ، ١٩٣٨ ص ٦٥.

٥ – ترتبط بكل عالم ثان صورة رحلة بحرية. ليس هنا تقليد غربي فقط.سنستطيع أن نرى مثالا على ذلك في التقليد الصيني ،مروي في مقالة لفون ايروين روسيل، Das Wasser als mythis cles Ereigins chinesischen hebeus, apud Die Kulturelle Bedeutung der Komplexen Prychologie, 1935.

٦ – تريستان ،كوربير، الحب الأصفر ، النهاية .

٧ – بودلير ، أزهار الشر ، الموت ص ٣٥١. (نوكس : إله الليل لدى الرومان).

٨ – شيللي ، الأعمال الكاملة ، ترجمة راب ، ١ ص ٩٢.

٩ – ب. سيبيلو، فولكلور فرنسا ٢ ص ١٤٨.

١٠ – إيدغار باو، حكايا فوق العادة، ترجمة بودلير ص٢١٦.

١١ – فير هايرن، القرى الوهمية الناقل.

١٢ – أميل سوفيستر ، تحت الشباك، ناقل القبيحة ص ٢.

١٣ – بول كلوديل معرفة الشرق ص ٣٥ وما يليها.

** – الأوبول : قطعة نقد في اليونان القديمة كان يستوفيها خارون عن نقل روح كل ميت الى عالم الموت عبر نهر الكوسيت الفاصل بن الحياة والموت.

١٤ – قائمة الذئب هو اسم فراسيون العامي. ويعطي مترجمون آخرون «حرفيا التسمية الانجليزية «أصابع الناس الأموات .. (Dead men's fingers) ، والتي يكون معناها القضيبي واضحا كفاية.

١٥ – ل.ج. ب. بيرانجيه فيرو، تنضيدات وبقاءات ١٨٩٦، جزء ٢ ص ٢٩.

١٦ – السيدة روبير، حوريات البحر، حكاية أخلاقية، رحلات خيالية الجزء ٣٤ ص ٢١٤ امستردام ١٧٨٨.

١٧ – بلزاك ، سيرافيتا ص ٣٥٠.

١٨ – جورج صاند، ليليا ص ١٢٢.

١٩ – جول لافورغ، أخلاقيات أسطورية ، الطبعة ١٦ ص ١٩ – ٢٤ ـ ٢٩.

٢٠ – سان بول رو، عوالم الجن الداخلية ، ص ٦٧ ـ ٧٣ ـ ٧٤ ـ ٧٧.

٢١ – بول فور ـ الصومعة ، تموز ١٨٩٧.

٢٢ – غواشيم غاسكيه ، Loc. cit ص ٩٩.

*** – القمر كلمة مؤنثة في الفرنسية.

**** ـ كلمة الضوء مؤنثة في الفرنسية.

٢٣ – جورج رودنباخ، بروج الميتة ، طبعة فلاماريون ص ١٦ انظروا أيضا السراب الفصل ٣. يقول شبح جانيفيف للحالم : «في مجرى الأقنية القديمة، كنت أوفيلياك...»

٢٤ – رينيه ـ ماريا ريلك ، مرثيات دوينو، ترجمة أنجيلوز ص ٢٥.

٢٥ – البيربيغان ، الروح الرومانسية والحلم طبعة جوزيه كورتي ، ص ١٤٠.

٢٦ – هنريش برونو شلندلر Das magische Geistesleben ١٨٥٧ص ٥٧.

٢٧ – ف ميشليه، هيئات موحين ١٩١٣ ص ٤١.

٢٨ – لا مارتين، إسرارات ص ٣٠٦.

٢٩ – إيدغار كينيه Ahasvérus ص ١٦١.

٣٠ – بول كلوديل معرفة الشرق ، ص ٢٥٧ ـ ٢٥٨.

* * *

رباعية لوفيلد: مقاربة بين الشعر والموسيقى

فوزي كريم *

هذه محاولة لدراسة قصيدة لي تتخذ زاوية نظر تخضع للاعتبارات التالية : انني شاعر القصيدة الذي يعرف، أو مازال يتذكر، شيئا من أسرارها. ويقدر أن يستعيد عبر ضباب تجربتها القديمة ، دوافعها ومآلات هذه الدوافع في النص. وانني كتبتها تحت تأثير وأسر محبتي للموسيقى ، و«الرباعية الوترية» خاصة. والأخيرة هي مصدر عنوان القصيدة . وانني أبدا ، أسير المراقبة النقدية للنص الذي أقرأ ، أي نص . وهي فضيلة قادتني الى سبل الخلاص من الموروث الشكلي الذي يثقل الشعر العربي، والشعر العربي الحديث خاصة. وجعلتني أتفحص العمق والجمال في المعنى أولا، باعتبار أن الشكل أحد تطلعات المعنى، أو تطلعه الحسي الفريد. ان جمال المعنى هو الذي يهيىء الفرصة للشكل الجميل، وعمق المعنى للشكل العميق. فلا يوجد جمال مجرد عن جوهره الخبيء في المعنى.

هذه الاعتبارات سوف تعطي لمقالتي صبغة نقدية غير مألوفة. فهي مقالة في «المخيلة» غير مجردة عن «الذاكرة» ، بفعل طابعها الشخصي، الاستعادي وهي مقالة في الموسيقى. حتى لتبدو أنها تود لو تنصرف للموسيقى أكثر من انصرافها للشعر. ولكن طابعها النقدي لن يغادر السطور بفعل المقاربة الدائبة بين بناء القصيدة الفني والعناصر الأساسية في هذا البناء وبين «الرباعية الوترية».

والمقالة في النهاية ، متابعة غنائية لنشأة نص شعري استكمل قوامه على الورق قبل عشر سنوات.

(١)

بعد سبع سنوات من الاقامة في لندن، سبع سنوات من الوحدة التي لا تنطوي على سعادات أرضية، أصبحت «الذاكرة» أشبه بكائن يستقل بنفسه مع الأيام. ولكن استقلالها المجازي لا يمنعها من أن تشكل الينبوع الفياض لكتابة قصيدة. إلا ان هذا الاستقلال، حتى في مجازيته ، هو ضرب من التعبير عن منتهى الانقطاع ، لا عن النفس ، بل عن الجذور.

في أواخر عام ١٩٩١ كتبت قصيدة بعنوان «الوحش» . ولم يكن هذا الوحش غير «الذاكرة» التي تركتها ذات يوم «فوق مشجب» ، حين غادرت البيت الى المنفى . حتى استحالت بفعل الانتظار الى ما استحالت إليه :

«ولو عدت يوما،
سأحذر من صرخة بانتظاري
وراء الجدار!

★ شاعر من العراق.
اللوحة للفنان محمود عبدالعاطي ـ مصر.

فذاكرة المرء تصبح وحشا
إذا لفها عفن الانتظار!»

أصبحت هذه الذاكرة ـ الوحش ـ ينبوعا لقصائد عديدة. ولن أتجاوز الحد إذا ما قلت: لقصائدي جميعا. وبفعل التماهي أو الاندماج بين الذاكرة والوحش فان الينبوع الذي تولد منها لن يكون الا ينبوع ماء داكن بالضرورة . وليكن داكنا بفعل العمق ، وبفعل المرارة أيضا.

إذن، القصيدة التي أنوي دراستها هي قصيدة «ذاكرة» تحرك مياه ينبوعها العواطف. وما «المخيلة» التي فيها الا وليدة هذه العواطف التي تدفع بمياه ينبوع «الذاكرة» الى مجرى الأسرار لتحيلها الى أسطورة. الى مخيلة لا تقاس بحجم الكلمة التي وراءها أو بحجم الجملة. بل بحجم العواطف وحدها. ولذلك فهي تأبى أن تتجرد.

كنت في عام ١٩٨٥ ، سنة كتابة القصيدة حيث لم أعد أذكر منها الشهر واليوم، أسكن بيتا من طابق أرضي واحد. تحيط به حديقة من جانبيه ويشكل حلقة من بيوت متشابهة في شارع تضفي عليه الخضرة وانخفاضة البيوت ذات الطابق الأرضي الواحد مسحة ريفية . كان اسم الشارع Lowfield Road . تتوزع رصيفيه أشجار صفصاف ودردار متفرقة. وتتواصل حدائق البيوت الأمامية وراءها على امتداده. حتى ليبدو شارع «لوفيلد» متوافقا تماما ، بفعل لمسته الريفية ،مع تنهدات صغيرة لا تخلو من سخام احتراق، تنهدات تشكل الدليل الوحيد والأكيد على وجودي المتواضع بين الأحياء من ساكنيه.

البيت ، الذي أسكنه مع زوجة وطفل، تتوسطه غرفة جلوس مستطيلة تطل واجهتها على حديقة البيت الامامية، بينما تنتهي، من الخلف بغرفة المطبخ الذي يطل بدوره على الحديقة الخلفية. وعلى جانبي غرفة الجلوس غرفتان احداهما للنوم والثانية مكتب حشدت فيه ما أملك من كتب واسطوانات وأوراق، وكانت الثالثة من نصيب الصغير الذي بدأ يكبر مع الأيام.

من شباك غرفة النوم كنت أطل كل صباح، ولعلي كنت أصغي، الى الأسرار الصغيرة الصامتة في حديقة البيت الأمامية ، والى الشارع الذي ينبىء ، بفعل صمته المدهش ، عن مفاجأة . وورائي تستقر زوجتي على السرير نصف نائمة.

سيرد هذا المشهد في القصيدة. ولكن الصغير «سامر» سيفلت من قبضة الزمن اليومي الى زمن القصيدة «اللازمني» . سيفلت من البيت ليكون أشبه بحيوان بري عار داخل دغل الحديقة. ولعلنا جميعا سنفلت من قبضة الزمن، بصورة من الصور. سنفعل ذلك ما أن ندخل النص.

(٢)

ولكنني وحدي، وعلي هنا أن أستدرك محترسا كشاعر مورط بمهمة نقدية، ولا يملك القدرة على الافلات من قبضة زمنه التاريخي كم فعلت الزوجة والطفل. وسبب عجزي يكمن في أنني أسير «الذاكرة». أسير الحلقة غير المنسية، بل الماضية ، من الزمن القاهر.

معظم سكان شارعي شبه الريفي من المسنين. فطبقة الأعمار هذه تفضل عادة السكن في بيوت الطابق الأرضي الواحد. وشارع «لوفيلد» نموذجي في هذه الخصيصة. وهذا يعني أن سكانه يضفون على خضرته وسمائه المفتوحة الواسعة، بعدا اضافيا من الهدأة والصمت.

ولذلك لن يكون اعتباطا ان تخرج ، في المشهد الأخير من قصيدتي، الجارة العجوز «تجمع في قبعة القش ندى الأعشاب» . الغريب انني قلت في قصيدتي «الجارة» ولم أقل «الجارة العجوز» . وكأن المشهد ـــ الذي تولده المخيلة المجردة بل العواطف ـ يفترض مسبقا أن تكون الجارة عجوزا بالضرورة.!

قلت إن الذاكرة هي الينبوع، والذي منح هذه القصيدة، وجودا هو الايقاع. ايقاع المياه المتدفقة في الأعماق، مياه الذاكرة.

هذا الايقاع تشكل بهيئة مكانية. وكثيرا ما يحدث هذا لدى الشاعر. لدى الموسيقي يكون الايقاع مجردا، خالصا وأكثر صفاء. لدى الشاعر لا تتوسط غير الكلمات . والغريب انها لا تملك ان تقلد الموسيقى بتجردها فتتجرد. فالكلمات «المجردة» في المعنى ذهنية وليست شعرية. وانما الكلمات الشعرية التي تتجسد الكلمات البصرية. ولذلك كان لجملة «في ساحة الأندلس» بالقصيدة وقع خاص.

«ساحة الاندلس» استدارة واسعة ينتهي إليها باص رقم (٢١) الذي يبدأ رحلته من «الحارثية» . كما ينتهي إليها باص (٤) الذي يبدأ رحلته من «ساحة الميدان». وكلا الخطين امتداد تجوالي اليومي في بغداد. تجوال المشرد الذي لم ينتزع الزمن منه هويته هذه حتى لحظة كتابة هذه المقالة.

ولكن القصيدة لم تبدأ مع نهاية باص (٢١) أو باص (٤). بل هي اتخذت من «ساحة الاندلس» ونهاية الباصين (٢١) و(٤)، منطلقا للرحيل الى المنفى . لأن «ساحة الاندلس»، هي أول ما يواجه المخمور الذي يغادر نادي «اتحاد الأدباء في العراق» ليلا. ولذلك فهي تقرن بالليل عادة . وبمنتصف الليل أن أردت الدقة فأنا، ومعظم ندمائي الذين ودعتهم يوما كأشجار خريف، لا أخلف ورائي بوابة «الاتحاد» إلا لأواجه ليل الوحشة في هيئة «ساحة الأندلس».

«متى ، ترى ، يطفيء ضوء الفجر هذا الضوء،
أو ينتشر العصفور؟»

لأن «ساحة الأندلس» مزخومة بأضواء النيون. الأضواء الكاشفة . لأن على اليمين منها، وعلى مبعدة دقائق، يقبع شبح «مديرية الأمن العامة» . وعلى امتداد جدران البنايات في جهة اليسار تخفق اللافتات وقد تزينت بشعارات حول المستقبل الذي يفتديه الماضي والحاضر وأبناؤهما. وبينها ثقوب مكبرات الصوت السوداء مباركة ذات المستقبل بالهتاف والأغاني والضجيج . وهي تكاد، لارتفاعها واتساعها ، تطل على «الاتحاد» ذاته.

وفي «الاتحاد» حفلة راقصين، يذكرونني، دائما ، بحفلة الراقصين على شاطيء البحر، في المشهد الأخير من فيلم «حين يطفو السمك في الماء».

مشهد الحفلة هذا، مأسورا بالافتات ومكبرات الصوت، هو آخر عهدي ببغداد، قبل أن أغادر الى المنفى،

«لا باحثا ، سدى ، عن المعنى
ولكن هربا من المعاني السود»

سأواصل في حقل الذاكرة، قبل أن انصرف الى دراستي الموعودة حول مقاربة النص بالموسيقى . فالذاكرة شجى أطمئن إليه. وأنا شاعر لا احترس من التراجيديا . بل أجد فيها طمأنينة. لا لأنها تطهير للنفس. بل لأنها البلوى التي توقظ الحواس وتفتح للوعي سبله السرية. ولذلك لا تكتفي القصيدة بمفتتح «ساحة الأندلس». حيث لا ضوء للفجر، ولا ينتشر العصفور، بل تقتحم حفلة «الاتحاد» حيث «الرافضون كالرحى» ولكن «على مدار خوفهم من لحظة الصحو».

المشهد جحيمي ، لا شك في ذلك . «تدور الكأس والرأس» والنادل «حسين» لا يهملني وكأنه يخشى من صحوتي. فهو يسألني كلما عرض لي أو عرضت له: «ربعا آخر من العرق؟». وهو يقصد : هل تريد؟ وأنا لا أكاد أتبين سبيلي وامرأة قبالتي على المائدة تبتسم بمكر. ومن تحت المائدة، في الظلمة التي تؤالف بين جنادب العشب وبين الأقدام، «تدس بين قدمي قدما ثالثة» وهي تهمس «ترقص؟» . وأنا استجيب نصف واع. «ثم استحيل في يديها كرة من الشبق، تطرحها أرضا فلا تبلغ مستقرها!».

أنا الذي أصبح كرة مطاطية من الشبق. تمسك بها المرأة العابرة عابثة، ثم تلقي بها على أرض المرقص الكونكريتية. كرة المطاط تنط وتقفز، وتنط وتقفز دون مستقر على الدائرة المبلطة. ولعلها تنط وتقفز خارجها، عابرة الفجوات والفراغات التي تتركها سيقان الراقصين الى الحديقة الواسعة، حديقة «الاتحاد».

لشد ما يؤلمني أن استعيد صورة «كرة الشبق» هذه . لأن «كرة الشبق» المطاطية عادة ما تكون وليدة الرعب، لا وليدة الحرمان.

كانت الأغنيات الراقصة التي تشد السيقان الى الحلبة ضربا من الهستيريا لأنها، وهي تخرج من فم مغنيها، عصفور ذليل تحت أجنحة كواسر من الطير، بادية الشراسة. تحت أصوات الأناشيد والاهازيج العقائدية التي تطلقها مكبرات الصوت في كل ركن، خارج «الاتحاد» . وما على الراقص العقائدي ، بدوره، الا أن يزاوج بين مباهجه الفردية التي تحاول أن تجد لها ملاذا في جسده ، وبين المباهج الجماعية، مباهج القطيع التي هي ضرب من الفرار من الجسد والروح أو من انتهاكهما. وأنا المخمور لا أملك أن أجردهم من انسانيتهم. فهم، تحت مكبرات الصوت وتحت خفق اللافتات التي «كتبت الاقدار وعيدها فيها» ، لا ملجأ لهم «الا في مدار خوفهم من لحظة الصحو».

وأنا تأخذني الخمرة الى فقدان يشبه الغيبوبة . هذا يحدث لكثيرين ممن ينتسبون الى فصيل الكتاب. رعاة المسؤولية والمثل الخالدة! ما من أحد يكشف عن ضعفه أمام الأكذوبة، ويرى في «الكلمات» التي استكملت قداستها حيوانات مفترسة لا تتوقف عن هرس لحمنا النيء بين أنيابها. كنت في طريقي الى الفقدان، منحنيا على الطاولة. أحدق، وعلى فمي ابتسامة اليائس، بالكلمات تتساقط أشبه بحبات الثلج التي نعبيء بها كؤوس «العرق» . كلمات الثورة، الحرية، القومية ، الوطن، اليسار، الشهادة ، الشرف، المسؤولية ، التقدم، المستقبل، البعث، الشعب، الطليعة، البعد القومي، الوحدة، الكفاح، النضال، المسيرة، العروبة، الأممية ، الجبهة ، الفداء، الأعداء ، الخائن، المشبوه، العميل، الأجنبي، الأصابع الخفية... تتكاثف وتتحول الى حيوانات مفترسة لا أستطيع أن أغمض عيني عن الدم البشري الذي يتقاطر من بين أنيابها.

ويخيل إلي أن الفقدان الذي يشبه الغيبوبة يتحول، هو الآخر، الى غصون أشجار تنحني حولي، وكأنها تكشف فيما بيننا «سر سقوط الورق الذابل». أشجار تشبه ستارا يرتمي فوقي «يحجبني عن الوطن».

هل تكفي إشارة كهذه، في قصيدة، عن أول المنفى.

(٣)

ليست الذاكرة أدنى مقاما من الموسيقى. ولقد شغلتني في الفقرتين السابقتين عن مقاربة النص الشعري بالموسيقى . لأنها «سيدة آلهات الالهام» كما يقول اليونانيون. ولأنها بالنسبة لي شخصيا، الخبرة الشعرية التي تصل الكلمة بالحياة.

يقال إن استكشاف الدور الذي لعبه «الزمن» و«الذاكرة» في حياتنا هو واحد من ثلاث مساهمات كبرى أسست معارفنا حول الكائن الانساني وحول المجتمع الانساني في العصر الحديث. المساهمتان الأخريان هما «الماركسية» في البحث عن طبيعة التغير الاجتماعي، و«الفرويدية» في تحليل النفس البشرية.

ويقال أننا في قرننا العشرين بدأنا نتعرف على أن «اللغة المجازية» وتوليد الصور، الى جانب «الايقاع» ، انما يتشكلان بفعل الذاكرة والخبرة. وان المخيلة الشعرية ما هي الا فعل تمرن الذاكرة، والقدرة على استعادة الأحداث الماضية وعلى تتبع نمط الجمال ومحاولة فرضه على تدفق الحياة. ان هذه المعرفة الحميمية لانفسنا تمكننا من الدخول لقلوب وعقول الآخرين. ذلك ان الشاعر بذاكرته المدهشة، ملائم تماما، وبصورة استثنائية ، للقيام بهذا الفعل من التعاطف الخيالي.

رواية بروست «البحث عن الزمن الضائع» أعظم شهادة في النثر. تقابلها شهادة وردزوورث في قصيدته الكبرى "The Prelude" في الشعر . وهما شهادتان تجسدان فعل الذاكرة. ولكن فعل الذاكرة ، كما توحيان ، موزع على كل نص شعري يستحق هذه التسمية.

أرجو ألا يخلط فعل الذاكرة بالحنين. لأن الحنين إلغاء للحاضر في حين فعل الذاكرة تعزيز له.

الشعر العربي القديم، والحديث منه، مفعم بحاسة إلغاء الحاضر بفعل افتتانه بالحنين، والحنين اذا لم يكشف عن وجهه مباشرة، يتخذ ما لا يحصى من الاقنعة. إحدها، والأكثر شيوعا، هجو الحاضر ممثلا بواقع الحال. أو المكابرة بالذات المختارة متعالية عن واقع الحال ممثلا بالقطيع. وانت تجد لهذين النمطين شواهد لا تحصى من الماضي والحاضر.

ان شدة شيوع هذه الحالة جعلت الشاعر وناقد الشاعر وقاريء الشعر باسم الحداثة، يفزعون الى انكارها جملة. أعني انكار حالة الحنين، وانكار الذاكرة معا. وكأن فعل الذاكرة يتضمن حنينا بالضرورة.

اذكر ، أيام النشوات الفارغة للستينين، ان أحد أبناء جيلي كان مأخوذا بنظرية استحدثها حول الشعر تعني بـ «إلغاء الذاكرة»، وبناء النص الجديد «بكوريا» و«من الفراغ» . وكنت أعرف أن «مخيلته» الطليقة، التي ولدت لديه فكرة «النص بلا ذاكرة» ، مخيلة محرومة من دفء الذاكرة. وكنت أعرف أيضا أن صبوات الشاب فيه أسرته داخل مفردات لا معنى لها. وأن مخيلته ، غير المعززة بمعرفة عذابات وأسى وطموحات الكائن الانساني، لم تستطع أن تملأ هذه الكلمات بالمعنى بل بدوامات الفراغ المصوتة. وأعرف أن نظريته موزعة أشلاء في قناعات شعراء للحداثة المصوتة كثيرين.

ان فكرة «الجديد» والشاعر «الذي جاء بجديد»، فيما وراء الظاهر، ليست بعيدة عن مسعى نظرية «إلغاء الذاكرة». ولك أن تنظر من ذات الزاوية ، الى كل مظاهر المطحنة اللغوية، وتراكم الصور، والتشظيات والتعميات والتشكيلات التي توهم بالتركيب، على أنها وليدة «الغاء الذاكرة» أو وليدة إغفالها.

الكثير يغفل أن مسعى القصيدة «الجديدة» مسعى وهمي ومضحك. إذ ما من قصيدة «جديدة» . هناك «إعادة كتابة» للقصيدة. أية قصيدة تحت خفقه جناح الذاكرة المهيب. «اعادة كتابة» متواصلة ولا نهائية. والذي يفترض أنه يكتب «جديدا» «بكوريا» «مدهش في بكوريته»، بالمعنى الحرفي للكلمة، إنما يفترض ، بالضرورة ، انه يكتب خارج ذاكرته. أي خارج جذوة الانسان الذي فيه. ورغم أن الأمر يبدو مستحيلا . إلا أنه ممكن في ظرف متداع كهذا الظرف . وفي مرحلة لا هوية لها كهذه المرحلة. حيث لا يستعصي على الكائن البشري أن يعيش في أرقى لحظاته إبداعا، أكثر لحظاته وهما وخديعة.

(٤)

عرف «بودلير» بنباهة الشاعر المكترث. أن أشكال الموسيقى الجديدة ، خاصة موسيقى «فاغنر» ، قادرة على أن تمس القلب البشري بصورة أكثر غرابة وعمقا مما فعل الكثير من الشعر الفرنسي الكلاسيكي. وعرف أيضا أن إدراكا أعمق للموسيقى قد يمكن الشاعر من تنمية موارد نافعة للغة، ويحرك استجابة كلية من أعماق روحه.

على أثره جاء «مالارميه» و «فاليري» والرمزيون جميعا. ثم مست لمسات بودلير شغاف الشعراء الانجليز، والألمان، الايطاليين. وتهشمت القشرة الخطابية والوعظية، وأصبح الشعر يتشرف بالانتساب الى التأليف الموسيقي، ويتشرف بقرابة الشكل والجوهر: في تنوع طبقات الصوت، واللين والشدة، والنظام الايقاعي ،والنمو الهارموني. حتى أصبح «ولت ويتمان» البعيد، في القارة الأمريكية ، يجد أن شعره لم يولد الا من رحم «الاوبرا الايطالية». والنقاد يعززون ذلك بالشواهد في «بنية قصيدته».

ثم تجيء، في القرن العشرين ، الشاعرة «أديث سيتويل» فتكتب قصائد تحت تأثير أعمال موسيقية بعينها ،أو موسيقيين بعينهم. مجموعتيها "Facade" وليدة "Transcendental Excercise" للموسيقي «ليست» وبيت شعرها :The Brown Bear Rambles in his chain.

جاء من وحي أغنية للموسيقي «سترافنسكي» ، سيد الايقاع في الموسيقى الكلاسيكية الحديثة. ثم تلوح «القصائد الأخيرة» للشاعر «ييتس» ، وكأنها معادل لغوي لرباعيات «بيتهوفن» الأخيرة. وكذلك اجتهادات «اليوت» النقدية ، وخاصة في مقالته الشهيرة «موسيقى الشعر» ، حول «الثيمات المستعادة» التي يفترضها طبيعية في كلا الشعر والموسيقى.

«شيللر» ، من قرن سابق يصرح:«ان مدركاتي بلا موضوع أول الأمر»،وهو يتحدث عن تجربة كتابة القصيدة،«الموضوع يتشكل لاحقا. ثمة مزاج موسيقي لدي يسبقه ، وبعد هذا المزاج

تتبدى الفكرة الشعرية». وكأن الفكرة الشعرية، أو القصيدة بجملتها، تنمو من بذرة «ايقاع». «ايقاع» وليس «وزنا». هذا الايقاع قد يكون متلبسا بكلمة واحدة، أو بجملة واحدة. أو قد يكون ايقاعا مجردا لا تبين فيه كلمات أو جمل.

كثيرا ما يرى «الايقاع» مقرونا بالجانب الخفي الليلي من العقل. بالنوم والظلمة والأحلام، والذكريات العميقة والبعيدة. يوضح تي . أس. اليوت ذلك بقوله «إن الفنان أكثر بدائية، وأكثر تحضرا في آن ، من معاصريه». ويقترح مصطلح «الخيال السمعي» ليصف الدور الذي يلعبه النبض الايقاعي الغامض في الشعر. الذي يبعث الحياة فيه، معتقدا بأن هذه الفاعلية تمكن الشاعر من ارتياد المشاعر والأفكار البدائية الكامنة في أعماق طبيعتنا.

هذا المسار من التبصر بالموسيقى، من زاوية نظر الشاعر، لم يمس شغاف أحد من شعرائنا، الا القلة القليلة، لأن هذا الشغاف اذا ما افترضنا أنه موطن العواطف ، وضع ارادة اختياره بين أمرين، وفق ثنائية الأسود والأبيض: بين أن يرتمي في أحضان الايقاع على أنه «وزن» مكتمل النظام وذو قداسة. ويميت فيه، في إحالته الى نظام رتيب وعددي، كل روح الموسيقى. وبين أن يرفض «الوزن» بوهم أن الايقاع هو موسيقى «داخلية» لا صلة لها بالأذن. وبذا يميت الايقاع والوزن والأذن معا.

الأول يعمق، بفعل انصرافه المجرد الى موسيقى الكلمة والجملة، الهوة بين الكلمة والجملة وبين معانيها. فيقدم لنا على طبق حلوى ملونة ولكن من زجاج أو شمع.

والثاني يحثنا على الاصغاء، عبر نصه النثري الى موسيقى الكواكب الخفية. وهو لا يفرق بين «الرباعية الوترية» و«التنويع». أو بين «اللحن» و«الهارموني» أو بأقل تقدير بين «المتدارك» و«الطويل».

كلاهما أجهز على أذنه فأحالها صماء. تماما كما أجهز القدر على أذن «بيتهوفن» وهو بعد في مقتبل العمر. ولكن ارادة الفنان لدى بيتهوفن استثمرت كل عذاباته لصالح اذن داخلية، شأن البصيرة، منحت لآذاننا جميعا، ولأرواحنا، هذه النعم التي لا تبلى مع الأيام.

في «رباعياته الأربع» حاول «اليوت» أن يقارب بين النص الشعري، من حيث البنية ، وبين العمل السيمفوني، أو الرباعية أو السوناتا، ، من حيث اعتماد هذه الأشكال الثلاثة على ما يسمى بـ«شكل السوناتا» أو قالبها. هذا الشكل الذي يمثل أكمل الصيغ للتعبير عن الأفكار الموسيقية . وهو يعتمد على التعارض بين الأفكار المتباينة التي تثير التشويق. ويتألف قالب السوناتا من ثلاث مراحل أو أقسام. القسم الأول يسمى «العرض» Exposition ، والثاني «التفاعل» أو التطوير بين ألحان القسم الأول والانتقال بها لمقامات أخرى Development . والقسم الثالث يسمى «التلخيص» أو إعادة العرض Recapitulation . وهو إعادة ألحان قسم «العرض» حرفيا من المقام الأساس للمقطوعة. وهذا القالب يحتكم إليه ، عادة في الحركة الأولى وحدها.

والشاعر، كما ينصح «اليوت» ، ينتفع من هذه «البنية» ولا يحتكم اليها. ينتفع منها لأن الشاعر يرغب ، عميقا ، بالخضوع لقوانين شعرية صارمة. ولا يحتكم إليها ، لأن الشاعر يرغب، عميقا ، بالحرية في نمو وتطور النص الشعري بين يديه . هذه الحرية التي تفتح لديه كل امكانات «التنويع» الحر Variation.

هذا جانب من بنية «شكل السوناتا». ولكن هناك جانبا آخر، أو جوانب أخرى من بنية العمل الموسيقي تعتمد «القيمة المستعادة» وهي الفكرة أو اللحن الذي يتكرر على امتداد العمل. شأن «الموتيف» الفاغنري. أو «الفكرة» التي تنمو على تناوب عدة آلات . أو تعتمد «البيان والبيان المضاد» Statement and counter-statement، أو الفكرة وما تقابلها ، متعارضة أو متوافقة معها. كفكرتي «النهر والبحر» في The Dry Salvages وما يرمزان إليه من ضربين من الزمان عالجهما «اليوت»: الزمان الذي نشعر به عبر نبض جسدنا، في حياتنا الشخصية. والزمان الذي نتعرف عليه عبر مخيلتنا ممتدا الى ما ورائنا، الى ما وراء حسابات المؤرخ ، ومتواصلا بلا نهاية بعد موتنا.

«اليوت» ذهب بعيدا مع البنية الموسيقية. ولم أرد بهذا الشاهد، الا الاشارة الوجيزة , أما الشاعر، شاعر دربة الاذن فيكفيه، ان شاء ، الجوهري المتعين في الاحساس بالايقاع والاحساس بالبنية . لأن القصيدة انما تبدأ من مشاعر موقعة، أو فكرة موقعة ، أو كلمة موقعة، أو ربما تبدأ من ايقاع خفي المصدر، مجرد.

(٥)

في قصيدة «رباعية لوفيلد رود» لم أعتقد «شكل السوناتا» عن حرفية وقصد. فأنا لست موسيقيا معنيا بالتقنية . ولم أعتمد وسائل البناء الأخرى، شأن الموسيقي . بل حاولت بناء أيسر وأكثر طواعية. ولعل الأبنية الأخرى، أو العناصر الأخرى «لشكل السوناتا» جاءت عفو قدراتي المأسورة بـ «الاحساس بالايقاع والاحساس بالبنية».

كلمة «رباعية» في العنوان لا تعني ـ كما قد يتوهم البعض ـ ان القصيدة في أربعة مقاطع. أو أنها موزعة على مقاطع بأربعة أشطار، كرباعيات الخيام. ولكنها تشير باختصار الى عناصر أربعة يتشكل منها النص الشعري تماما مثل الأصوات الأربعة التي تتشكل منها «الرباعية الوترية» في «موسيقى الغرفة»

Chamber Music، متمثلة في الآلات الموسيقية الأربع: «آلتا فايولين ـ فيولا ـ جلو».

الاصوات الأربعة (أو الآلات الأربع إن صحت المقاربة الموسيقية) تتمثل داخل القصيدة أولا بشخص (سامر) ـ طفل الشاعر الذي لم يكن يبلغ من العمر آنذاك العام الواحد ـ ثم بشخص «الزوجة». ثم بصوت الرائي أو الشاعر الذي يغادر الوطن على اثر آخر مشهد لحفلة راقصة في الاتحاد. وأخيرا بشخص «الجارة العجوز». هذه الأصوات أو الأشخاص تواجهها، توازيها أو تقاطعها عناصر أربعة أخرى تأخذ ذات التدرج في التقابل هي: «الربيع (الطفل سامر) ـ الصيف (الزوجة) ـ الخريف(الشاعر) ـ الشتاء (الجارة) العجوز.

هذه العناصر الأربعة تترادف وتتعارض. ثم تلتحق بها أصداء أخرى ذات دلالات إضافية: مثل الطبيعة البكر التي تحيط بجسد الطفل المتسخ العاري (الربيع). ثم الدعوة الجسدية التي تقترن بصوت الزوجة (الصيف). ثم صورة طيور (خريف) العمر المهاجرة الى المجهول وارتباطها بحضور الشاعر أو الرائي مع مسحة الخريف التي تغلف صوته. ثم أخيرا، الثلج الذي يتردد كصدى (للشتاء) وللجارة.

هل أضع مقاربة موسيقية. فأجعل الطفل آلة «الفايولين الأول»، والزوجة «الفايولين الثاني»، والشاعر آلة «الجلو» (وهي أقرب الى نفسي، والى الخريف من كل الآلات!)، والجارة آلة «الفيولا»؟ ولك أن تجعل آلة «الفيولا»، الجارة قبل آلة «الجلو»، الشاعر، لكي يبدو تسلسل طبقات الصوت أكثر منطقية. من الأرفع الى الأكثر انخفاضا.

بهذا يكتمل نصاب الآلات للرباعية الوترية. فهل نبدأ تتبع اللحن عبر العزف؟!

لكل رباعية وترية مقدمة قصيرة تمهد للحن الأول. وليكن هذا البيت الأول بمثابة هذا التمهيد:

«في ساحة الاندلس»
ثم يبدأ اللحن الأول:
«متى ترى يطفيء ضوء الفجر هذا الضوء،
أو ينتشر العصفور؟»

حسرة منتصف الليل، حيث تضج ساحة الأندلس بأضواء النيون الاحتفالية معبأة بطاقة رمزية قاهرة وساحقة. تعلن عنها، مباشرة مكبرات الصوت واللافتات التي تخفق كالرايات: الثورة، الحزب، الوطن، الأعداء، القائد ... حسرة منتصف الليل الثورة لا أمل لها بضوء الفجر الذي يطفيء ضوء النيون هذا، ولا بأصوات العصافير التي تخمد صوت «مكبرات الصوت» هذا.

ثم يدخل اللحن الثاني فجأة على هيئة متسارعة Allegro، هيئة مشهد بصري لا ينطوي على ذات الأسى المتهادي في اللحن الأول Andante:

«والراقصون، كالرحى
على مدار خوفهم من لحظة الصحو
تدور الكأس، والرأس، ولا يهملني النادل:
ربعا آخر من العرق؟
وامرأة تدس بين قدمي قدما ثالثة: «ترقص؟»
ثم استحيل في يديها كرة من الشبق
تطرحها أرضا فلا تبلغ مستقرها»

الآلات الأربع، بطبقاتها الأربع، تشترك بأداء اللحنين الأول والثاني (العرض). ثم بمحاولة تطويرها (التفاعل). ونموهما من أجل ايصالهما الذروة ثم الخاتمة.

في محاولة (التفاعل) والنمو يدخل المشهد مرحلة أكثر تعقيدا. هنا يستعين بـ «الثيمات المستعادة»: «لا ملجأ للراقص الا في مدار خوفه من لحظة الصحو» و«تدور الكأس، والرأس». وتنفرد آلة الجلو قليلا (الشاعر) بصوت متسائل تجيبها آلة الفايولين الثانية (الزوجة) بصوت نبوي متماسك:

«مكبرات الصوت في الجدار
واللافتات كتبت وعيدها الاقدار
فيها. فلا ملجأ للراقص الا في مدار خوفه
من لحظة الصحو. تدور الكأس والرأس،
وفوقي تنحني الأشجار.
تودعني سر سقوط الورق الذابل
وسر هذا الوتر المشدود.
«متى تعودين الي؟»
«إنني في أول المنفى الذي تختاره انتظرك»
تقول لي.
«وسوف أغويك،
وقد تؤنسك الوحدة،
أو يصيبك الذعر الى حين، فلا تيأس...
....
............»

الحركة الأولى تصل مرحلتها الثالثة. إذن، مرحلة «التلخيص أو إعادة العرض». ولابد من «خاتمة» Coda، توقف الحركة المتسارعة الى الذروة.

الأشجار التي تنحني فوق الشاعر لتسره حول «سقوط الورق الذابل»، سرعان ما تتحول الى ستار، والستار بدوره

يتحول الى تلك الخاتمة التي تعلن «الكودا» الأخيرة:

« ... ...

... ... فوقي يرتمي الستار

يحجبني عن الوطن».

(٦)

«الرباعية الوترية» التي نشأت على يد «هايدن» كانت في أربع حركات عادة، تماما شأن «السيمفونية ، والسوناتا» وغيرها من الفنون الموسيقية التي تأخذ «شكل السوناتا» . ولكن الموسيقيين لم يلتزموا بذلك دائما. فهناك من وضعها في ثلاث أو خمس حركات أو أكثر.

القصيدة التي انتهينا من حركتها الأولى، وقد كانت متسارعة باعتدال بنيت في ثلاث حركات. والآن الى الحركة الثانية. التي تبدو، وقد اعتمدت بحر (البسيط) المتباطيء: (مستفعلن فاعلن مستفعلن فعلن) أولا، والشكل الشعري التقليدي ، ثانيا ، أشبه بحركة Adagio بطيئة. واداجيو عادة ما تكون الحركة الثانية في «الرباعية الوترية».

ولأن المقطع الثاني هذا وليد صوت الشاعر وحده، فلك أن تتخيل آلة «الجلو» تقود اللحن من أول الحركة الى نهايتها ، دون أن تتعطل المساهمة الفعالة للآلات الثلاث الأخرى في إغناء اللحن. خاصة في الأبيات (١٢) و(١٣) وفي الأبيات الثلاثة الأخيرة ، حيث يسهم صوت الطفل «سامر» بصورة واضحة. هنا يعلو صوت «الفايولين» الأول داعيا، ملحا في الدعوة: «تعر أبي/تعر وادخل معي التيار». ولكن «الجلو» يجيبه باقتضاب اليائس : «قلت سدى».

وهذه الاجابة القاطعة هي «الخاتمة» Coda التي ينهي بها الجلو الحركة الثانية فلنبدأ مع الحركة من أولها:

«هذي المرايا تعيد الخيل ثانية

بيضاء للشمس».

مرايا المنفى هذه تعبير سلبي . لأنها لا تعكس صورة المنفى كعالم بكر مهيأ للاكتشاف والارتياد. بل كملاذ وملجأ أو مهرب من كماشة الوطن الطاحنة النواجذ. انها تعيد الروح على صورة خيول أعتمت بفعل القمع، بيضاء ثانية الى الشمس. هنا تعطي آلة «الجلو» عصارة الأسى والبشرى حين يجتمعان معا ويتوحدان. ووحدة النقيض تعجز عنها الكلمات ، ولا تمسك بها الا الموسيقى:

... فيها ينحني أفق/ كالقوس عبر شبابيكي،

أرى مدنا غريبة لم أزرها جنة عرضت،

فيها يوسوس بين الشيطان ، قافلة

تجوب فوق صحاري الملح.

أي دم على اعنتها!

والصمت ! ماذا أرى؟!

ريحا بغير صدى أو صوت!!

أي مدى لخفة الريح لم أرفع اليه يدا

كي استعيد ردائي!!

ان المقطع تزدحم به الجمل الاعتراضية ، والتساؤلات التي تتضمن معنى استنكاريا حينا، أو اندهاشيا أحيانا أخرى. وهي جميعا محاولة لحرف اللحن عن سياقه. وتشويق المستمع يدخل شبكة هذه التعارضات اللحنية، للعودة الى سياق اللحن الأول. يضاف الى التداخل في طبقات الأصوات ، وكأن آلات «الفايولين» و«الفيولا» هنا أكثر حيوية في المشاركة ، نجد تلاحق الصور الحسية مع الصور التي تقارب التجريد: جنة مجهولة الهوية. قافلة على قاعدة بيضاء من صحراء الملح. أعنتها ملطخة بالدماء. الصمت، في هيئة ريح لا صوت لها أو صدى ، وكأنها في فيلم صامت. ولكنها من العنف بحيث يعجز الشاعر عن رفع يده لاسترداد ردائه. ثم فجأة تدخل آلة «الفايولين الأولى» (سامر) ، لتعطي اللحن قوة الفعل هذه المرة لا قوة الوصف. انه الربيع ـ في أكثر نداءاته حرارة من أجل التحامنا بالطبيعة . وهنا يتضح العنصر الأول من عناصر «الرباعية» بصورة فعلية . عنصر الطفل ـ الربيع ـ الطبيعة:

«أنت خذ بيدي» ، يقول سامر،

«أسرع» . لم أجد أحدا

وراء كفيه غير الفجر، غير ندى.

غير اضطراب غصون الياسمين ، ومن

خلالها سامر يومي: «تعر أبي،

تعر وادخل معي التيار»

قلت : «سدى».

(٧)

لو كنت أفكر ، وأنا أكتب القصيدة ، بفن الرباعية الوترية، محاولا أن أنسج على بنيتها، في حركاتها الأربع التقليدية، اذن لاعتبرت الآن انني جزت واحدة من حركاتها عن قصد. وهي حركة «مينويت» أو «مينويتو» Minuetto . حركة أصولها راقصة باعتدال وذات مسحة نبيلة. تجيء ثالثة عادة، لا في الرباعية الوترية وحدها، بل في الثنائية والثلاثية ، وفي السوناتا والسيمفونية ايضا وهي، شأن صرامة «شكل السوناتا» ، صارمة في صيغتها الثلاثية الأجزاء، والتي يرمز إليها بـ (١،ب،١) . الجزء الأول «المينويتو» ، حيث يبدأ لحن يكرر ، ثم ثان يكرر، ثم يتكرر بصورة تشف عن هيئة راقصين نبلاء رفيعي الرشاقة والحركة . الجزء الثاني «تريو» ، حيث يباشر

لحن جديد ذو قرابة بمقام اللحن السابق ويكرر،ولحن ثان ويكرر، ثم يعاد الأول. والجزء الثالث «الختام»، وهو مجرد تكرر للحن الأول.

ولقد استبدل «بيتهوفن» نظام هذه الحركة الشكلي بنظام آخر يتصف بالخفة والرشاقة والحيوية. وسماه «سكيرتسو» Scherzo. ويعني الدعابة والمزاح. وكأنه استثقل التزمت في رشاقة الحركة. واحسب ان هذا السياق الرياضي هو الذي جنبني الخوض في الرقصة الرشيقة. والشعر لا يستقيم مع شكل رفيع النظام، خاصة اذا ما كان ظاهرا ومباشرا. بل هو يميل الى رفعة نظام داخلي لا تألفه إلا الأحلام، أو تيارات اللاوعي أو الهارموني الذي تسهم فيه عشرات الأصوات.

وأحزان قصيدتي أكثر حياء من أن تكشف ملامحها الكابية لأضواء قاعات الرقص النبيلة. فلها حفلتها الراقصة التي فزعت اليها الآلات الوترية الأربع في الحركة الأولى. وهي حفلة، على ما تذكر، جحيمية الملامح، لا تليق الا بعراقيتي.

والآن لنغفل «المينويتو» المنسية عن قصد، ونستمع الى الحركة الثالثة والأخيرة.

هنا يظل صوت الشاعر «أو صوت الجلو» مهيمنا، بصورة ما. يبدأ لحنا لا هوية له. متسارعا بعض الشيء. وصفيا. ولا يبوح بذلك الشجن المألوف، لأنه لا يبوح عن نفسه بل يتحدث أو يروي عارضا انبساط الافق البليل:

يمتد بساط الافق نديا مبتل الاطراف
و«سامر» وقد اتسخ الجسد العاري، طير مائي...

مع الطفل يدخل «الفايولين الأول» ويتهيأ «الفايولين الثاني» و «الفيولا» للمساهمة على هيئة دندنات حيية أول الأمر. إذ سيكون لهما دور أساسي بعد هذه التهيئة. في حين يغلظ صوت «الجلو» بشجى من جديد، حين يرجع صوت الشاعر الى نفسه:

وأنا في الشرفة أرقب كالملسوع
الفيض الطائر من سمك الأنهار.
و«سامر» مكترثا بي، «أدخل، أدخل»
ثم يعود الى ما يدهشه في الدغل العائم...

دعوة الربيع والطبيعة على آلة «الفايولين الأولى» لا تبدو مجدية. وهي تؤلب الشاعر للدخول في طقسها وشعيرتها. فالشاعر، عميقا قد انحدر في «ذاكرته» حتى كان طرق العود قد أغلقت عليه. عميقا، قد انحدر في بئر ذاته. حتى بدا صوت الزوجة في «الفايولين الثاني»، داعيا، غاويا، مشفقا، ومحذرا في آن:

والزوجة تهمس: «دع أحلامك وادخل دفء سريري.
ولأنك لم تغمض جفنا عما يتراءى لك،
أخشى أن تختلط فراشة حبي بفراشة ذاكرتك!

و«الجلو» ما زال يهوم بين الآلات. ويتضح أكثر حين تصمت الزوجة، ويبدأ لكنه كمن يتحدث لنفسه لا لأحد. فصوت الشاعر هنا يستغرق كليا في العودة الى الماضي. كفراشة يأسرها النور، عابرا قارات وبحارا، ومخترقا عصورا وأزمنة:

لكن فراشة ذاكرتي يأسرها النور.
تستيقظ بين ركام الأيام الأولى،
وتعود الى الماخور
لترى عشتار على الجدران تعريها
مروحة السقف، وتلقيها
فوق الجمهور
عصفورا ميتا...

وهنا يخترق صوته، أو يتداخل معه، صوت الفايولين الثانية، حيث تهمس الزوجة من جديد:

- «دع أحلامك وادخل دفء سريري»

لكنه يواصل، كمن لا يصغي مهوما وسط تهويم الآلات الثلاث الأخرى.

في هذه الحركة الثالثة تشحب الأصوات، منفردة، بفعل تداخلها ببعضها بالرغم من أن صوت الشاعر الخريفي، صوت «الجلو» المحزون، هو الذي يقود، في تهيامه، اللحن الى آخر المقطع الا أن الأصوات الثلاثة، صوت الربيع والصيف والشتاء (صوت سامر والزوجة والجارة) تتزاحم ولكن على حساب صوت الشاعر، فهي تتجاذبه. كل يريد أن يجذبه لصالحه. الطفل الى الطبيعة، والزوجة الى صيف الجسد والرغائب، والجارة، التي تبدو أكثر الأصوات يقينية، الى شتاء النهايات والثلج. ولكن صوت الشاعر يغرق مزيدا من الغرق بسحر الذاكرة. ولعلي أذكر أني توهمت المشهد في غرفة النوم. وقد أطل رأس الشاعر على حديقة البيت الأمامية، منحنيا، أسند كوعيه على قاعدة الشباك. متأملا بسماء الافق المبتل الأطراف. وسامر الصغير أشبه بطير مائي حنته الطبيعة بأطيانها. إنه شاعر العزلة الذي يراقب، ولا يدخل يشارك، كالخائف. لأن صوت الطفل والزوجة، صوت الربيع والخصب، صوت آلتي «الفايولين»، ينتميان لحاضر هو حاضرهما، ولمستقبل هو مستقبلهما. وكلاهما لا يمتان اليه بشيء. لأنه مسحوب، كليا، الى ماضيه، ماضي اللعنة. والى ذاكرته التي هي مصدر رؤاه. ولذلك لا يجيب الزوجة، التي تخشى على فراشة حبها من فراشة ذاكرته، الا بهذا البيان البارد - الحار في آن. بأن فراشة ذاكرته أسيرة الى الأبد. أسيرة ماضيه الذي لا يراه الا نورا. فهي تعود مندفعة اليه اندفاعه الكائن الى عالمه السفلي. اندفاعة من «يستيقظ بين ركام الأيام الأولى» ليرى «عشتار» آلهة الخصب، ملصقة على جدار، تعريها مروحة سقفية وتلقيها في أحضان

الجمهور العابث عصفورا لا حياة فيه.

ما أوحش الصورة التي تشكل رؤيا ، لا استعادة. وما أشد مفارقة صوت الزوجة الذي يضفي على المشهد، بفعل اقتحامه الثقيل ، مزيدا من الايحاش!

ولكن صوت الشاعر، وقد استغرقه الماضي كليا، يواصل وصف مشهده الذي ينتمي لحاضر لا علاقة له بحاضر أحد سواه. حاضر ذاكرته الحية الكابية. حاضر موسم واحد هو الخريف. خريف عمره الذي بلغه بعد تجوال عابث. ما الصق حاسته هذه بمشهد الطيور المهاجرة التي كان يراه في طفولته في ساعات العصر المتأخرة. ولكنها، داخل حاسته ، تطوي الأيام الى ما تجهل . لأنها «طيور خريف عمره» وما الصق حاسته بمشهد أشجار شارعه الصغير، وهي تلقي أوراقها الذابلة ، بفعل الريح. ولكنها ، داخل حاسته، «أوراق خريف العمر» . ولأن حاسته يقينية ، باردة لا يملك أن يقرن انتزاع الريح للأوراق الا بالبهلول الذي ينتزع الشك ثيابه ويدفعه عاريا وسط تيار الاسرار.

ان رؤيته تصبح أكثر تعقيدا ، ومعها لحن الآلات الذي يتكاثف. إذ فجأة يأخذ البرد بتلابيب المشهد، ويصفو صفو حقول الثلج الصامتة. حتى يبدو المشهد ميتافيزيقيا. لا طعم للحياة الدافئة فيه. تبدو «الجارة» فجأة، داخل الكادر الصامت، وهي تجمع ندى الأعشاب في قبعتها القش. ثم تقف مستقيمة ، تثبت أقدامها لكي لا تسقط، وهي تلوح بيديها علها تمسك ، أو تلمس أثرا لرفيف جناح خلفه طائر في الأفق، وغاب. ثم يسمع صوته هو، يشبه الهمس، يخاطب الجارة ـ الشبح. بان الثلج لابد مقبل. وهو وحده يكفل حفظ آثار أقدامها، التي سيتبعها يوم يراها. وسرعان ما يتداخل التوقع بالفعل. إذ يحل الثلج ويتبين مواقع الأقدام.

لا شك أن الآلات الأربع قادرة على ايصال هذه الشحنات التي يعجز عنها الكلام. فالجارة قرينة الموت. لأنها قرينة الشتاء والثلج. والطائر قرين الغياب والتقاط ندى الأعشاب في قبعة قش قرين الظمأ الذي يستعصي على الارواء. وهذه الصور البصرية لها بعدها غير البصري. على أنها ، في تطور اللحن، ذروته التي تولدت عبر نسيج الرموز والأصوات والمشاهد. والذروة لابد أن تجد لها خاتمتها في Coda نهائية . في ضربة تعلنها الأوتار جميعا لكي تتوقف . وتجيء الكودا على هيئة مشهد بصري نهائي، حاسم، صامت لا مخرج منه: «ورأيت الثلج يواري بيت الجارة» ...

والآن لنتابع الحركة الثالثة كاملة، عبر لحن تقوده آلة الجلو حتى نهايته . على ألا نغفل التداخلات التي تسهم فيها الآلات الثلاث الأخرى:

... وأنا ، بثياب البهلول
وقناع المتأمل،
أرخيت فمي المترهل
فوق ذراعي واستسلمت
لطيور خريف العمر الى ما تجهل تطوي الأيام.
وكما ينتزع الشك ثياب البهلول ويلقيه الى الأسرار
عريانا
تنتزع الريح من الصفصاف الباكي والدردار
في لوفيلد رود
أوراق خريف العمر.
ورأيت الجارة تجمع في قبعة القش ندى الأعشاب.
وتثبت موقع قدميها
لتلامس بيديها
أثرا لجناح رف وغاب.
ـ «الثلج سيأتي وأرى فوق الثلج مواقع قدميك
بحديقة بيتي،
وسأتبعها.»
ورأيت مواقع قدم في الظل.
وثيابا ، وردا بلا ستيكيا، خرزا وشرائط في الوحل.
ورأيت الثلج يواري بيت الجارة.......

رباعية لوفيلد رود

(١)

في ساحة الأندلس.
متى ترى يطفيء ضوء الفجر هذا الضوء،
أو ينتشر العصفور؟
والراقصون كالرحى
على مدار خوفهم من لحظة الصحو.
تدور الكأس والرأس. ولا يهملني النادل:
«ربعا آخر من العرق؟»
وامرأة تدس بين قدمي قدما ثالثة: «ترقص؟»
ثم استحيل في يديها كرة من الشبق.
تطرحها أرضا فلا تبلغ مستقرها.

مكبرات الصوت في الجدار.
واللافتات كتبت وعيدها الأقدار
فيها. فلا ملجأ للراقص إلا في مدار خوفه
من لحظة الصحو. تدور الكأس والرأس،

وفوقي تنحني الأشجار
تودعني سر سقوط الورق الذابل.
وسر هذا الوتر المشدود.
ـ «متى تعودين اليّ؟»
ـ «إنني في أول المنفى الذي تختاره أنتظرك.»
تقول لي
«وسوف أغويك،
وقد تؤنسك الوحدة،
أو يصيبك الذعر الى حين فلا تيأس...»
....
.... فوقي يرتمي الستار
يحجبني عن الوطن.

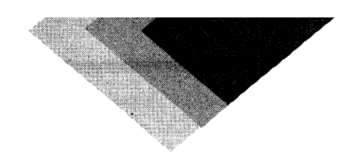
(٢)

هذي المرايا تعيد الخيل ثانية
بيضاء للشمس . فيما ينحني أفق
كالقوس عبر شبابيكي , أرى مدنا
غريبة لم أزرها . جنة عرضت
فيها يوسوس بي الشيطان . قافلة
تجوب فوق صحارى الملح. أي دم
على أعنتها !! والصمت.
ماذا أرى؟
ربما بغير صدى أو صوت !! أي مدى
لخفة الريح لم أرفع إليه يدا
كي أستعيد ردائي!
ـ «أنت خذ بيدي». يقول سامر
«أسرع ». لم أجد أحدا
وراء كفيه غير الفجر، غير ندى
غير اضطراب غصون الياسمين ومن
خلالها سامر يومي: «تعر أبي.
تعر وأدخل معي التيار».
قلت سدى.

(٣)

يمتد بساط الأفق نديا مبتل الأطراف.
وسامر ، وقد اتسخ الجسد العاري ، طير مائي.
وأنا في الشرفة أرقب كالملسوع
الفيض الطائر من سمك الأنهار.
وفراشا مثل شرائط أعياد النوروز.
وسامر ، مكترثا بي، «أدخل . أدخل».
ثم يعود الى ما يدهشه في الدغل العائم.
والزوجة تهمس : «دع أحلامك وادخل دفء سريري.
ولأنك لم تغمض جفنا عما يتراءى لك
أخشى أن تختلط فراشة حبي بفراشة ذاكرتك.»
لكن فراشة ذاكرتي يأسرها النور.
تستيقظ بين ركام الأيام الأولى.
وتعود الى الماخور
لترى عشتار على الجدران تعريها
مروحة السقف وتلقيها
فوق الجمهور
عصفورا ميتا.
ـ «دع أحلامك وادخل دفء سريري.»
وأنا بثياب البهلول،
وقناع المتأمل،
أرخيت فمي المترهل
فوق ذراعي واستسلمت:
لطيور خريف العمر الى ما تجهل تطوي الأيام.
وكما ينتزع الشك ثياب البهلول ويلقيه الى الاسرار عريانا،
تنتزع الريح من الصفصاف الباكي والدردار
في لوفيلد رود
أوراق خريف العمر.
ورأيت الجارة تجمع في قبعة القش ندى الأعشاب.
وتثبت موقع قدميها
لتلامس بيديها
أثرا لجناح رف وغاب.
ـ «الثلج سيأتي وأرى فوق الثلج مواقع قدميك بحديقة بيتي،
وسأتبعها.»
ورأيت مواقع قدم في الظل.
وثيابا ، وردا بلاستيكيا، خرزا وشرائط في الوحل.
ورأيت الثلج يواري بيت الجارة.......

* * *



أدب التصـــــوف

ميثـم الجـــنابي ★

- ١ -

مـن الصعب تحليـل جميـع آراء المتصـوفة للبرهنـة على نمـوذجهـا المتميـز في مـواقفه ونظـراتـه مـن أدب السلـوك. فالمتصوفـة تشترك أيضـا في تباينها. بصيغة أخـرى إن تباين الطرق الصوفية في «تقنين» سلوكها يقوم في افتراض كل منها كـون المباديء الأوليـة لطريقتـه هـي الأسـهل والأدق لتربيـة المزيـد في بلـوغ مـا أسمتـه الصوفيـة بـدرجـات التـوحيـد. فالنقشبنـدية على سبيل المثال بنـت طريقتها على ما دعتـه بـ «التعرض والقاء الجذبة المقدمة على السلوك»، في حين أن بقية الطرق تقوم في تقديم السلوك على الجذبـة. ولهذا قالوا: بداية الطريقة النقشبندية نهاية الطرق! وهناك من جعل العكس هو أسلوب التربية الصوفية، أما في الواقـع فليس هنا من تناقض جـوهري. فـالمتصوفـة لم تبحث في ذلـك عن أسـس نظريـة لقناعـاتها أو تنظير عقلاني لأطـروحاتها وممـارسـاتها. لقـد حاول كل منهم اكتشاف حقائق اللانهاية بطريقته الخاصة.

الا أن لهذه «المحاولـة» أسسها الفكريـة والثقافيـة . فقد استمدت المتصوفـة سواء في منطلقاتها الفكريـة الأولية أو في حـوافـز وعيها الاخـلاقـي، الكثير مـن قيـم اسلام الـدعـوة والرسالـة. أي من ذلك الرصيـد الذي لم تشوهه بعـد مهارة الجدل ومكـر السياسـة ومصـالح السلطـة. وقـد وجد ذلـك انعكاسـه ليس فقط في مبدأ الـزهد، بل وفي مبـدأ نزع الارادة الظاهـرية مـن خلال صياغـة مبدأ الارادة المجـردة أو الكيان الـلامرئي الـذي يتحكم في كـل ما هـو موجـود. أو هو ذاتـه الرجـوع الى المباديء الأولى في ادراك حقيقـة الوجـود ومعنى الفعل (الانساني).

واذا كـانـت هـذه المحـاولات الأولى قـد سـارت في أدب السلوك الاسـلامي التقليدي (السنـي أو العرف المتسـامي) فـلأنـه الاسلـوب الـواقعي الممكـن لظهـور وتبلـور المجـرد (الحقيقي). فقد سلكت المتصوفة الأولى في سلوكها أسلوب ما ينبغي. الا أنها لم تنظـر اليه نظـرتها الى غايـة نهائية وحتـى حال غياب تجزؤ الغايـة والوسيلة كقيم وكيانات قـائمة بحد ذاتها في منظـومـاتها الـلاحقـة، فـانها لمن تعترف، إن جـاز التعبير، إلا بشرعية النفي الاخـلاقي. وفي هذه العملية الـدائبة والمتناقضة تبلورت تقاليد أدب الروح الصوفي.

فالتصورات الشائعة عن أدب التصـوف وقواعد سلوكه تتضمن عناصر متكافئة في خطئها وسطحيتها سواء أيدت، أو عـارضـت، مـدحـت أو ذمت، أقبلت عليه أو أدبـرت عنـه. والقضية هنا ليسـت فقط في أن التصوف «بحر مغـرق»، بل وفي تلك الميوعة التي لا يمكـن الامساك بها إلا من خلال رمي قيود النفـس، أي بلوغ تلـك الحالة التي تنقشـع فيها قـواعد «الجهل المعـرفي» وفي ميدان السلوك تلـك الحالة التـي تصبح فيهـا قواعـد التصـوف «المجردة» خلفيـة وأسلـوب وباعـث الممارسـة الحيـاتيـة في سعيهـا نحـو المطلق. غير أن هـذه الحصيلة النظـرية في تاريخيتهـا كانت نتـاجا معقدا لتفـاعل وتداخـل التاريخي والـوجداني ـ المنطقي، الـذي بحث عـن تآلف له في منظومة فريدة في عالم الاسلام.

فـأدب السلـوك الصـوفي بهذا المعنـى هـو نتـاج لعـالم الاسلام، وهـو في الوقـت نفسه نفـي لأدب العوام وديـانات الامم. انه الممثـل النخبوي لقواعد الحق (المطلـق) في السلوك. الا أن المتصـوفـة لم «تنظـر» لهرميـة التعـالي، بـل لهرمية

★ - بروفيسور عراقي يعيش في موسكو.

التسامي ولكن في وحدة الكل. وهذا ما يمكن العثور عليه في استيعابها الخاص لعلاقة أدب تربيتها وسلوكها بآداب الاسلام.

فقد صاغت المتصوفة آدابها بالطريقة التي رأت فيها نموذج الحقيقة الناصعة لروح الاسلام. أي أنها طابقت سعيها التربوي وقواعد سلوكها بالصيغة التي تتجاوب فيه تعاليم الاسلام مع ثلاثية العلم والحال والعمل. ولهذا انطلق سراج الدين الطوسي (ت ـ ٣٧٨هـ) في استعراض مقدمات الأدب الصوفي من الآية القرآنية: ﴿يا أيها الذين آمنوا قوا انفسكم وأهليكم نارا﴾ معتبرا اياها تحذيرا ووصاية على ضرورة التربية والأدب والتعلم من أجل وقايتهم، اما القشيري (ت ـ ٤٧٥هـ) فانه استند الى الآية: ﴿ما زاغ البصر وما طغى﴾ باعتبارها التمثيل الأعمق لحفظ آداب الحضرة الالهية [١]. بينما استفاض السهروردي (ت ـ ٦٣٢هـ) في تأويلاته للآية الآنفة الذكر بحيث وضعها في أساس نظرية متكاملة عن الأدب والسلوك أو ما أسماه بـ «آداب الحضرة الالهية لأهل القرب» [٢].

ان افتراض المتصوفة وجود «آداب الحضرة الآلهية» أو «أدب القرب» هو النموذج الثقافي ـ التاريخي للمطلق، أو وحدة الاسلامي ـ الانساني أو الأنا ـ الجميع أو السر ـ المعنى. وهذا ماجعل من الممكن الحديث عن النبي محمد ﷺ كمجمع للآداب ظاهرا وباطنا، ومن الآية ﴿ما زاغ البصر وما طغى﴾ تجل رمزي للممارسة. فالمتصوفة في «تنظيرها» لأدب السلوك لم تنهمك بتضحية «الأولوية» و«الثانوية»، الجوهري والعرضي، بل بأدب الفعل المتوهج بالسر الروحي للقناعة الذاتية. وقد فسح ذلك المجال لتنوع هائل في خضم الوحدة. ولكنها أبقت مع ذلك على كيان التجربة الفردية كنموذج لتجلي «الاعتدال المطلق». ولهذا كان من الممكن بالنسبة للتنظير الصوفي لأدب السلوك أن يجد في أقوال المتصوفة تأييدا لاطروحاته العامة. وقد أعطى ذلك لعلمها وعملها في أدب السلوك تنوعا هائلا. الا أن اتجاهيته العامة كانت تقوم على تجاوز أدب العوام الى أدب الحق (المطلق). أي تجاوز أدب العوام في الشريعة أو الطريقة والحقيقة. أي في مكونات الوجود الجوهري للعلم والعمل. غير أن هذا التجاوز لا يستند الى آلية رد الفعل أو التصور المسبق عن ضرورة «البديل»، بقدر ما أنه ينبع من مقوماته الجوهرية كنبع الدمع من العين.

إن سعي الصوفية للوحدة أو الكل أو الفناء في التوحيد، ما هو إلا الصياغة الظاهرية لإبداع وحدة الهم الداخلي، الذي يضمحل هو ذاته حال بلوغه. وبهذا المعنى فان أدب المتصوفة الروحي هو أدبهم الجسدي. والعكس هو الصحيح. والقضية هنا ليست في تبديل العبارات والمفاهيم، بقدر ما إن تقاليد الصوفية ومسعاها النهائي ينصب في اتجاه الغاء وتذليل ثنويات الروح والجسد، بل وكل ثنويات الوعي واشكالاته المدرسية. وبالقدر الذي تشكل ثلاثية الشريعة والطريقة والحقيقة مستويات وثنويات الوعي الثقافي في تاريخيته ورمزيته الدينية ــ الميتافيزيقية، فانها تمثل في الوقت نفسه أسلوب تذليلها.

فالجوهري في هذه الثلاثية لا يقوم في قواعدها العامة أو الخاصة، بل في مصدريتها وروحها الداخلية. فالمتصوفة لم تبن آراءها هذه استنادا الى ادراكها أهمية الأدب في سلوك الطريق فحسب، بل ولادراكها وعورة قواعده ذاتها. ففي هذه الوعورة يكمن معيار وأسلوب شحذ أدب امتلاك الأدب. أي وعي النفي الدائم في السمو الاخلاقي. ولهذا أكدت على أن الأدب هو كمال الأشياء ولا يصفو إلا للأنبياء والصديقين [٣]. في حين وجد القشيري حقيقة الأدب في اجتماع خصال الأدب [٤]. الا أنهم لم يقصدوا بالأدب هنا سوى أدب الفعل لا أدب القول. وأن تشديد المتصوفة على أن الأدب أدبان: أدب قول وأدب فعل لا يسعى لوضع أحدهما بالضد من الآخر، بقدر ما إنه يعبر عن أهمية الفعل وجوهريته في سلوك الطريقة. ويرتبط هذا التشديد بأولويات التصوف أي بضرورة الفعل كمقدمة للسير في «طريق الحق». اذ أن أدب الفعل كما يقول كلثوم الغساني، يمنح محبة القلوب ويصرف عنه العيوب [٥].

فاقرار الصوفية بدرجات الأدب يتضمن في آن واحد الاعتراف بتباين المستويات (العوام والخواص) وواقعية وتفاؤلية التطور الأخلاقي (الأدبي). فالمتصوفة لم تصغ مبدأ النخبوية الاجتماعية بل مبدأ التسامي الأدبي. وأن أسلوبها في تربية المريد هو أسلوب تذليل الأنا الاجتماعية الضيقة باسم المبدأ الأعلى. أي أنه التجاوز الواقعي (الثقافي) والمثالي (الأخلاقي ـ المطلق) لأدب العوام. فالمتصوفة لم تضع قيودا خارجية في الأدب. واذا كانت القواعد الأدبية المرعية في سلوك الطريق تتخذ صيغة المبادىء الصارمة، فلأنه أسلوب تذويبها في «القهر» الأدبي. أو ما سبق وأن عبر عنه التستري (ت ـ ٢٧٣هـ) بعبارة: «من قهر نفسه بالأدب فهو يعبد الله بالاخلاص» [٦] غير أن قهر النفس بالأدب هو من مصير العارفين. وفيما بين قهر العوام والخواص يكمن

ذلك البون الشاسع، الذي لا يذلله سوى عملية «بذل الروح»، التي تفترض توبة الحقيقة كمقدمة فعلية للتأدب الشامل. أي طريق التربية الذي يبدأ وينتهي بوحدة العلم والعمل كأسلوب لتهذيب القلب (الاخلاقي). فالجوهري في أدب التصوف هو طهارة القلوب ومراعاة الأسرار. أي عالم الروح الأخلاقية. فهي لا تخضع في آدابها لقوى ما خارجية مقننة. بمعنى أنها تزيل مفعول وشرعية القوانين الرسمية لتستعيض عنها بقواعد الروح الاخلاقية. ولهذا قال ذو النون المصري (ت ـ ٢٤٥هـ) بأن «أدب العارف فوق كل أدب لأن معروفه مؤدب قلبه». أي أنه لا يخضع إلا لما يمليه عليه قلبه الصوفي أو حقيقة القلب. وقد جعل ذلك من أدبها في مظهريته يبدو كنفي لقواعد العرف أو التقاليد، أو انتهاكا لقيم وقواعد الفقه. الا أن هذا التصور هو مجرد انعكاس ايديولوجي لـ «سوء الأدب».

لقد بحثت المتصوفة في نموذج أدبها وقواعده عما يمكنه أن يكون وسيلة رقيها الاخلاقي. وبهذا تكون قد افترضت طريقا نخبويا للخير المطلق لا يتعارض في الكثير من سماته مع حقائق الوجود الكبرى. فدخول الطريق الصوفي يستلزم في قواعده الأدبية الاقرار اللساني ــ الفعلي بالتوبة الحقيقية، أي تذليل الرذيلة وتحقيق الفضيلة. وحدد ذلك لدرجة كبيرة الوحدة المتناقضة أو الديناميكية الحية للسمو الاخلاقي، التي «يغزلها» تفاعل التجربة الفردية والسلوك الطرائقي.

إذا كان التصوف مبنيا بمعنى ما على أساس ايجاد النسبة الحقيقية بين الظاهر والباطن، فان تجلياتها الأدبية تصل الى الذروة التي ينبغي أن تنحل فيها كل مماحكات الوعي وتباينات الوجود الشرطية ففي الوقت الذي يشكل الظاهر تجلي الباطن، فانه يقيده في اتجاه تطهيره. والعكس هو الصحيح. وبغض النظر عن تباين أطروحات المتصوفة بصدد أولوية الظاهر أو الباطن في أدب السلوك، الا أنهم يتفقون في ضرورة وحدتهما الداخلية وحركتهما الدائمة. والخلاف الذي يمكن أن يحدث هنا ينبع من تباين المبادىء وأولويتها في تربية المريد، أو نتيجة لحال الصوفي وأحكامه في درجات التربية. وبهذا المعنى يمكن فهم مضمون الاتفاق في الاختلاف بين عبارات الجنيد (ت ـ ٢٩٧هـ) وأبي حفص (ت ــ ٢٦٠هـ)، عندما اعترض الأول تأدبا على الثاني بعد أن شاهد ما شاهد من سلوك اتباعه قائلا : لقد أدبت أصحابك أدب السلاطين !! فأجابه أبو حفص : حسن الأدب في الظاهر عنوان حسن الأدب في الباطن! [٧]. لقد طالب الأول بحرية الروح الصوفية وتلقائية الأدب القلبي، بينما لم يجد الثاني في أدبهم «السلطاني» سوى تجلي الأدب الباطني (الصوفي). ولهذا قال بعضهم : الزم الأدب ظاهرا وباطنا. فما أساء أحد الأدب ظاهرا إلا عوقب ظاهرا، وما أساء أحد الأدب باطنا الا عوقب باطنا [٨].

فالمتصوفة لا تعمق هنا تجربتها الخاصة فحسب، بل وتجارب التربية الاخلاقية ككل. الا أن منظورها الحاد يتسم بالحساسية المرهفة في قواعد سلوكها بفعل وحدته الداخلية. فهي لم تعن بالعقوبة هنا سوى عرقلة تسامي الروح. فالأخير تستلزمه الطريقة بالقدر الذي يحدد هو بها سلوك الصوفي في تجاوز «مقامات اليقين». أي أن الأدب يلعب هنا دور المرشد الصوفي أو شيخ الحقيقة السري. فهو يمثل هنا دور الملازم الدائم في تقوية السعي نحو ادراك جوهر الحقائق الكبرى. واذا كان الفكر الصوفي قد أبدع في منظوماته المختلفة صياغة مضامينه الخاصة لعلاقة الأسماء والصفات والافعال (الالهية)، فانه لم يتطرق اليها في تقاليد الجدل الكلامي واجتهادات الفرق بل في إطار الكل الاخلاقي وتكامل الذات الانسانية (الشيخ ـ القطب). أي أنه حولها الى عالم السلوك الأدبي كمثل أعلى. وبهذا يكون بإمكانها أن تتحول في مجرى الطريقة الى معالم بلوغ الحقيقة. ولهذا قال بعضهم على لسان الحق: «من ألزمته القيام مع أسمائي وصفاتي ألزمته الأدب. ومن كشفت له عن حقيقة ذاتي ألزمته العطب. فاختر أيهما شئت الأدب أو العطب» [٩]. أي تلك العملية التي تؤدى حسب عبارة السهروردي (ت ــ ٦٣٢هـ) الى أن تتلاشى الآثار بالأنوار مع لمعات نور عظمة الذات [١٠]. وقد أدى ذلك الى تباين المتصوفة في شخصياتهم. الا أن ما وراء سلوكهم الأدبي تكمن تلك الوحدة التي لا يمكن تحسسها ولمسها أي كيانهم الخاص. وان هذا الكيان في ميدان الطريقة يقوم بالاقرار بأولوية الأدب وضرورة التمسك به حسب اقتضاء الوقت والحال. أي القضاء الذي ينبغي أن تحدده يقينية القناعة الذاتية المتدفقة في وحدة العلم والعمل. فالأدب بهذا المعنى يؤدي في الطريقة وظيفة الرابط لحلقاته اللامتناهية. غير أن هذا اللامتناهي المجرد يتخذ على الدوام في تجلياته الملموسة قيم الثقافة السائدة كأسلوب للتعبير عنها. وفي حالة الأدب الصوفي شكلت الشريعة النموذج السائد والأساس الثقافي ـ العقائدي، والمحك الوجودي لقواعد السلوك (الصوفي). وبالتالي كان أدب الشريعة بالنسبة للمتصوفة موازيا لأدب السلوك العقائدي، أو بصورة أدق لأدب السلوك الأخلاقي.

ذلك لا يعني بأن المتصوفة نظرت الى الشريعة نظرتها الى

وسيلة ظاهرية. على العكس ! فأدب الصوفية ظل في أعمق أعماقه أيضا أدبا إسلاميا. ولكن لا بالمعنى الفرقي أو المذهبي أو حتى العقائدي، بل بمعنى الوحداني ـ الحقائقي. أي أنهم نظروا الى الشريعة بعين الحقيقة. وبهذا تحولت نصوص الشريعة الى رموز الروح الاخلاقي. فالعلاقة القائمة فيما بين الشريعة والحقيقة في طريقة المتصوفة هي ليست علاقة أطراف سائبة، بل علاقة الحركة الدارجة في السير نحو الحق. وقد عبر القشيري عن نموذج معين في استيعاب هذه العلاقة عندما كتب يقول : «الشريعة أمر بالتزام العبودية والحقيقة مشاهدة الربوبية. فكل شريعة غير مؤيدة بالحقيقة فغير مقبول وكل حقيقة غير مقيدة بالشريعة فغير محصول. فالشريعة جاءت لتكليف الخلق والحقيقة أنباء عن تصريف الحق. فالشريعة أن تقيده والحقيقة أن تشهده. والشريعة قيام بما أمر والحقيقة شهود لما قضى وقدر» [١١]. وقد ترتب على ادراك هذه العلاقة والتمسك بها مواقف متباينة في نوازعها وغاياتها، تجلت فيما دعته المتصوفة بآداب الشريعة التي يقوم فحواها في اظهار العنصر الاخلاقي لا الفقهي الباطني لا الظاهري مع الاحتفاظ بوحدتهما الحقة.

واذا كانت المتصوفة في أدبها تمثل تقاليد الأدب الاسلامي الورع في تقليديته الظاهرية، فانها امتثلت في خميرة افكارها تجارب الحق الانساني في مثله المطلقة. وهذا ما يفسر أسباب تحررها الفردي وتساميها الروحي وقدرتها المرنة على توليف التباين الثقافي في وحدة مبدئية متجانسة. فهي لم تسع في آدابها الا لمشاهدة الربوبية (الحق) أي أن أدبها هو ليس أدب الخضوع والخنوع لغاية ما معينة، بل أدب الارتقاء الروحي لأجل تقبل وحدة الكل.

ان وحدانية الأدب الصوفي وكليته تستلزمها دوامة الانقطاع والمواصلة بين قطبي قطع العلائق (بالعالم) وازالة العوائق (من القلب) بالانتساب الى المطلق (الله). ولهذا ما كان بإمكان المتصوفة كما يقول الطوسي، أن يتخلفوا عن استعمال الأدب لأنهم تركوا المكاسب وقطعوا العلائق وانقطعوا الى الله ونسبوا الى الله [١٢]. فالطابع الوجداني لأدب الصوفية متأت من جوهر ممارستها ولهذا تكلم المتصوفة أيضا عن مقام الصلاة. أي أنهم لم يتطرقوا اليها من وجهة النظر الفقهية ومفاهيم الفرض والواجب، بل في إطار ومسار قطع العلائق في درجات التوحيد. بصيغة أخرى، إن عملية النفي الدائمة التي يفترضها مسار السلوك الصوفي في آدابه من جدلية الفناء والبقاء ومستوياتها الطرائقية ـ العملية (المقامات) وتجلياتها الوجدانية ـ الاخلاقية (الأحوال) هو الذي يدرج في مجرى صقل الروح تقاليد العبادات بتحويلها الى جزء من الكل الأدبي الشرائعي. ولهذا وجدوا في الصلاة «مقام الوصل والدنو، والهيبة والخنوع والخشية والتعظيم، والوقار والمشاهدة والمراقبة والاسرار والمناجاة مع الله» [١٣]. وقد جزء بعض المتصوفة هذه الفكرة أو حد سنانها الأدبي من خلال التلاعب الظاهري بالكلمات. أي أنه حاول ربط الوجدان بالمعاني الكبرى للحروف، حيث طالب المريد في أن يكون مصحوب قوله الله : التعظيم مع الألف والهيبة مع اللام والمراقبة مع الهاء [١٤]، فتكون كلمة الله في فمه تجل للتعظيم والهيبة والمراقبة. واذا كان من الممكن تباين آراء المتصوفة في الموقف من أساليب الأدب وأشكاله في الشريعة، فان هذا التباين يبقى من حيز الاجتهاد الطرائقي. فعندما حاول القشيري ان يكشف عن هوية المتصوفة التقاليد الاسلامية فانه وجد فيها الاستمرارية الأرقى في عصرها لـ«الصفوة المحمدية». أي النموذج في الأدب(الدين) [١٥]. بصيغة أخرى، أن حقيقة الأدب الصوفي في مجال العبادة يقوم كما لخصه الجنيد بعبارته عندما سئل عن فريضة الصلاة قائلا : «هي قطع العلائق وجمع الهمم والحضور بين يدي الله» [١٦] أي نفس العلاقة التي نعثر عليها في أدب المتصوفة تجاه كل أنواع ومستويات العبادات من صلاة وصوم وزكاة وحج.

فالصوفي لا يبحث عن غاية ما قائمة بحد ذاتها. اذ ليست هذه الغاية سوى السر الذي يكتشف فيه المرء بفعل غنى عمق تجربته الفردية ملامح رؤيته له. ولهذا أصبح من الممكن تحول الأدب الى وسيلة الصوفي وغايته. وبالتالي الى أسلوب تذليل خلافهما من خلال العملية الدائبة لبلوغ البقاء في الفناء. وقد جعل ذلك ممكنا البحث الدائم عن معنى الكل في جميع دقائق الأدب. ولهذا ليس من الغرابة أن يقول الشبلي (ت ـ ٣٣٤هـ) يوما لرجل : «تحسن أن تصوم الأبد؟ وعندما تساءل الرجل : «فكيف الأبد؟ أجابه الشبلي : «تجعل ما بقي من عمرك يوما وتصومه» [١٧]. أي تجاوز الصوفية في ممارساتها واحكامها لحدود الفقه ونصوص الشريعة الظاهرية باسم الحق. فهم يعرفون، كما يقول الطوسي، مقدار الزكاة ولكنهم يلزمون أنفسهم بالكل. وقد ترتب على ذلك نتيجة جوهرية في مجال العبادات تقوم في تجاوز أدبهم شريعة التقليد الظاهرية.

وقد نبع من ذلك طابع التسامي النخبوي المميز للأدب الصوفي، وأولوية الروح على النص. ولهذا لم يلزموا أنفسهم بحدود صارمة باستثناء حدود الأدب العامة وتجلياته

الخاصة في ميدان الشريعة. فقد سعت المتصوفة في جميع آدابها الى التكامل. وبهذا المعنى فان أدبها الشريعي هو أدب التكامل والوحدة. وأن تبايناته تؤدي في حصيلتها العامة الى وحدة الكيان الصوفي لأنه أدب يستند الى قواعد عامة تشكل في جمعيتها ما يمكن دعوته بروح الأدب.

ان الجوهري في أدب التصوف ، هو بذل الروح . ولا يعني ذلك سوى التمسك بتلك القواعد التلقائية التي يحددها ، حسب عبارة الصوفية، حقيقة الوقت. بصيغة أخرى أن أدب المتصوفة في بذل الروح لا يطالب بشيء مقابل فعله سوى لذة المعنى. أي أنه أدب المعنى الباحث عن القيم الكبرى. انه أدب البحث عن المعنى في كل فعل وعن قيمته الوجدانية. أي أنه الاستدامة المعمقة لاحتواء العالم في الذات. وقد جعل ذلك منه ، إن أمكن القول، أدب الوفاء بالبلاء. أو أدب الربط الدائم بين العلم والعمل. ولهذا كرهوا كما يقول الجنيد، أن يجاوز لسانهم معتقد قلوبهم. في حين قال أبو تراب النخشبي (ت ـ ٢٤٥هـ) : «منذ عشرين سنة لا أسأل عن مسألة الا كانت منازلتي فيها قبل قولي» [١٨]. وقد أعطى هذا الاهتمام بالكلمة قوى تعادل في فعاليتها معنى الفعل. ولهذا اتخذ ربط الحقيقة بلسان الحال قيمة دائمة يتعمق محتواها في ممارسة أدب بذل الروح، التي يقطعها الصوفي في طريقه الخاص. وبهذا يمكن فهم مغزى العبارة التي تفوه بها يوما أبوبكر الزقاق، عندما قال : «سمعت من الجنيد كلمة في الفناء منذ أربعين سنة هيجتني وأنا بعد في غمارها» [١٩].

أن روح الأدب الصوفي وكينونته المتعاظمة في مسار بذل الروح هو التجسيد الأخلاقي لأحد الحلول النموذجية التي أبدعتها ثقافة الاسلام (الثقافة العالمية ككل) في التعامل مع معضلات وتناقضات الوجود الانساني وسعيه نحو المطلق. وسواء جرى الاقتناع بصحة آرائها وأحكامها عنه وسبل بلوغها إياه أم لا، فإنه مما لا شك فيه إسهامها الهائل في تعميق الروح الاخلاقية. اذ أنها وضعت بلوغ الحقيقة في صلب آدابها، وليس صدفة أن يقول أحدهم : «اذا رأيت الفقير قد انحط من الحقيقة الى العلم، فاعلم انه قد فسخ عزمه وحل عقده» [٢٠]. وليست هذه الحقيقة سوى حقيقة البذل الدائم. أي التمسك الأدبي بقواعد الروح الاخلاقية المؤدية الى صقل القلب وتسوية الارادة. من هنا يبدو واضحا بأن أدب المتصوفة لا يخضع لـ«قواعد» جامدة . وأنه في جوهره أدب تجاوز الحدود الظاهرية. أي أنه يذوب الحدود الظاهرية في بوتقة الأدب الطرائقي. وبهذا المعنى تكف فكرة الحواجز عن أن تمتلك معنى في ذات الصوفي ولهذا قال أبو يعقوب السوسي في آداب السفر: «أن المسافر يحتاج في سفره الى أربعة أشياء: علم يسوسه وورع يحجزه ووجد يحمله وخلق يصونه» [٢١]. أي نه بحث عن «أشياء» الباطن. بينما «أشياء» الباطن في العرف الصوفي هي السر، والكيان اللامرئي المتحكم في الوقت نفسه بحقيقة الفعل. فعندما قال رجل من الصوفية في مجمع «أنا جائع» !! رد عليه آخر: «كذبت !» وعندما قيل للأخير: «لم قلت له ذلك ؟» أجاب : «أن الجوع سر من سر الله، موضوع في خزائن من خزائن الله لا يضعه عند من يفشيه» [٢٢]. أي أنه طالبه بأدب الصمت الصوفي والتأمل المعرفي ـ الاخلاقي للذات السائرة.

فقد رفعت الصوفية مبدأ المراقبة (الذاتية) الى مصاف الأدب الدائم، أو الخلفية التي تنعكس فيها حقائق الوقت وتجليات السر. إلا أن مراقبة النفس عندهم لم تكن لتلبية احتياجات ومتطلبات السياسة والقوى ، بقدر ما إنه يعبر عن فاعلية القيمة الاخلاقية في الكيان الصوفي ككل . فهي لا تشكل قاعدة بالمعنى الشكلي للكلمة. انها العصب اللامرئي في وجود الصوفي الذي لا يقف عند حدود المراجعة الانتقادية أو عند عتبات التقويم القسري. ولهذا لا تعترف ولا تشجع المتصوفة قيم وقيود وسيكولوجية القادة ـ القاعدة ولا مؤسساتها، بل تضع على الدوام مهمة التفتيش الذاتي كجزء من العملية الدائبة لنفي الرذيلة. أي أنها تعي شعور الذات الأخلاقية كأسلوب لتسوية الارادة وصيرورة الهم الموحد. فللروح أيضا قوانينها التي تتطابق في التصوف مع القناعة الفردية أو اليقين الحق. ولهذا كان بإمكان المتصوفة أن تقول بأن العوام يمكنها الاستعانة بتقليد العلماء، أما المتصوفة فلا تقلد الا الحق. وقد حدد ذلك بالضرورة أهمية التجربة الفردية في الأدب الصوفي، أو التمسك الصارم بوحدة العلم والعمل. أي الأدب الصارم لمراقبة دقائق الروح والفعل. اذ يحكى في نوادر الصوفية أن رجلا جاء الى أبي عبدالله أحمد بن يحيى الجلاء وسأله عن مسألة في التوكل، فلم يجبه. ثم دخل بيته وأخرج إليهم صرة فيها أربعة دوانق وقال اشتروا بها شيئا، ثم أجاب الرجل عن سؤاله. وعندما استفسروا عن ذلك أجاب: «استحيت من الله أن أتكلم في التوكل وعندي أربعة دوانق» [٢٣]. ويحكى عن المزن الكبير (تـ ٣٢٨هـ) أنه كان في سفره مع ابراهيم الخواص (ت ـ ٢٩١هـ) فاذا عقرب يسعى على فخذه ، فقام ليقتله فمنعه قائلا: «دع كل شيء مفتقر الينا ولسنا مفتقرين الى شيء» [٢٤]. أي كل تلك الممارسات التي عبر عنها الخواص في احدى كلماته قائلا: «لا

يحسن هذا العلم الا لمن يعبر عن وجده وينطق به فعله».

ان هذه القناعة الجارفة بحقائق التصوف، التي تلازم بلورة إرادة المريد تتحول بالارتباط مع ارتقائه الى كيانات نوعية (مقامات وأحوال) وتبقى في الوقت نفسه هي هي ذاتها. فالجوع، كما يقول يحيى بن معاذ (ت ـ ٢٥٨هـ) هو «للمريدين رياضة، وللتائبين تجربة، وللزهاد سياسة، وللعارفين مكرمة»[٢٥]. واذا كان من الصعب المطابقة بين الرياضة والتجربة والسياسة والمكرمة في عرف ومنطق وقواعد التحليل العلمي الشكلي، فان هذه الخلافات تضمحل في «منطق» الروح الاخلاقي. اذ ليست هذه الخلافات في الواقع سوى درجات بذل الروح التي تخلق في تجلياتها صيغ الروح الأدبي (الصوفي). ومن الممكن أن تتخذ هذه الصيغ الأدبية في القناعات الفردية أشكالا غاية في التباين، الا أنها تعكس في وحدتها ثبات القناعة، أن أدب القناعة الفردية يدفع بالصوفية الى أن يسلك السلوك الوحيد الضروري. أي أدب التجربة الفردية ولا يقصد هنا بفردية الأدب نزعته الانزوائية. رغم أن الانزواء يشكل بحد ذاته جزءا من «منظومة» تسوية الارادة الصوفية.

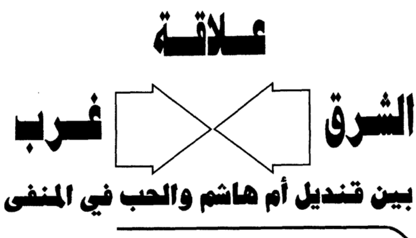
ففي الوقت الذي يفترض الأدب الصوفي التمسك بقواعد الحق وتسوية الارادة، تستلزم الروح الأدبية تأثرها بهما. وقد حدد ذلك ما يمكن دعوته بديناميكية التقيد بالمطلق وآدابه. ففي الوقت الذي يستلزم على سبيل المثال، تربية المريد وجود الشيخ، فإنها تطالبه ببذل الروح الفردية. وفي الوقت الذي يمتلك الشيخ قواعد طريقته الخاصة في السلوك، تتعايش في «ذاكرته» اللانهائية سلسلة الوجود الصوفي في شيوخها وحكمائها. ولهذا كان بامكان أبي علي الدقاق ان يقول بأنه أخذ الطريق (الصوفي) عن النصرابادي عن الشبلي عن الجنيد عن السري السقطي عن معروف الكرخي عن داوود الطائي عن التابعين[٢٦]. ويقف عند هذا الحد. وكان بامكانه ان يربطه في نهاية المطاف بالحق (الله) وألا يقف عند ذلك، بفعل سيطرة «الآن الدائم» وحقائق الوقت التي تطالبه على الدوام بتسوية الارادة. ولهذا قال الجريري (ت ـ ٣١١هـ) في أدب العزلة عندما سئل عنها: «هي الدخول بين الزحام وتمنع سرك ألا يزاحموك، وتعزل نفسك عن الانام ويكون سرك مربوطا بالحق»[٢٧] في حين قال ذو النون المصري: «ليس من احتجب عن الخلق بالخلوة كمن احتجب عنهم بالله».[٢٨] ولا يعني الاحتجاب بالله هنا سوى الظهور بدوافع الحق وغاياته. اذ اننا لا نعثر على صوفي لم يتحدث عن سعيه للحق. بل يمكن القول، بأن ما يميز الصوفية في التراث الاسلامي كونهم «السائرين الى الحق» وكونهم «أهل الحق». فقد حولت المتصوفة مفهوم الحق الى بؤرة وجودها الجوهرية. وجعلت منه وسيلة وغاية وجودها الأدبي ـ الأخلاقي. بل إنها أعطته كل «صلاحياتها»، وبنت عليه نظرياتها ومواقفها تجاه كل قضايا الفكر والوجود الكبرى.

وحاولت في سعيها العملي وآدابها ان تجسد نفسها باعتبارها ممثلة الحق في يقينيته. ومن غير الممكن توقع ميدان آخر لهذه اليقينية غير ميدان الروح الاخلاقي. فهو الاطار الوحيد الذي يمكنه أن يحوي نفسه والمطلق.

الهوامش

١ ـ القشيري: الرسالة القشيرية في علم التصوف، القاهرة ١٩٥٧، ص ١٢٨.
٢ ـ السهروردي: عوارف المعارف (مع ملحق احياء علوم الدين للغزالي) بيروت، دار المعرفة (ب.ت)، ص ١٥٠.
٣ ـ الطوسي: اللمع في التصوف، ليدن ١٩١٤، ص ١٤٢.
٤ ـ القشيري: الرسالة القشيرية، ص ١٢٨.
٥ ـ الطوسي: اللمع، ص ١٤٢.
٦ ـ القشيري: الرسالة القشيرية، ص ١٢٩
٧ ـ القشيري: الرسالة القشيرية ص ١٢٩.
٨ ـ السهروردي: عوارف المعارف ص ١٥١.
٩ ـ القشيري: الرسالة القشيرية ص ١٢٩.
١٠ ـ السهروردي: عوارف المعارف ص ١٥٣.
١١ ـ القشيري: الرسالة القشيرية ص ٤٣.
١٢ ـ الطوسي: اللمع في التصوف ص ١٥٠.
١٣ ـ نفس المصدر السابق ص ١٥٠.
١٤ ـ نفس المصدر السابق ص ١٥٢ ـ ١٥٣.
١٥ ـ القشيري، الرسالة القشيرية ص ٧.
١٦ ـ السهروردي: عوارف المعارف ص ١٦٨.
١٧ ـ الطوسي: اللمع في التصوف ص ١٦٦.
١٨ ـ الطوسي: اللمع في التصوف، ص ١٧٩.
١٩ ـ نفس المصدر السابق ص ١٨١.
٢٠ ـ نفس المصدر السابق ص ١٧٩.
٢١ ـ نفس المصدر السابق ص ١٩٠.
٢٢ ـ نفس المصدر السابق ص ٢٠٣.
٢٣ ـ نفس المصدر السابق ص ١٧٩ ـ ١٨٠.
٢٤ ـ نفس المصدر السابق ص ١٨٩.
٢٥ ـ نفس المصدر السابق ص ٢٠٣.
٢٦ ـ القشيري: الرسالة القشيرية، ص ١٣٤.
٢٧ ـ نفس المصدر السابق ص ٥١.
٢٨ ـ نفس المصدر السابق ص ٥١.

* * *



فريدة النقاش *

خمسون عاما أو يزيد قليلا تفصل بين رواية يحيى حقي «قنديل أم هاشم»، ورواية بهاء طاهر «الحب في المنفى» اللتين تعالجان نفس القضية أي علاقة الشرق بالغرب عبر قصة حب جارف بين رجل شرقي وامرأة غربية، إذ انها نادرة جدا تلك الروايات العربية التي تنهض على الموضوع العكسي: أي حب امرأة عربية شرقية لرجل غربي، وقد عالجت امرأتان كاتبتان هذا الموضوع أي حب شرقية لغربي.

فكان رئيسيا في رواية «حميدة نعنع» الوطن في العينين» وفرعيا في رواية رضوى عاشور «حجر دافيء».

ولأن العلاقة الأساسية التي تكشف الطابع الخاص لهذا الجدل شرق - غرب تتمثل أساسا في علاقة الرجل بالمرأة سواء في وطنه أو في تجربته الأوروبية بل أنها هي مفتاح علاقته بمحيطه كله هنا وهناك منها يطل عليه، وعلى أساسها تتحدد مواقعه ورؤيته للعالم ولدوره واختياراته فسوف تكون هذه العلاقة هي محور هذا المقال.

في «قنديل أم هاشم» نجد الامتثال المشابه للتقديس هو أساس العلاقة بين اسماعيل و«فاطمة النبوية» ابنة عمه اليتيمة الموعودة له من الأسرة بصرف النظر عن رأيها أو رأيه:

«الحكمة عندها تتمثل في كلامه اذا نطق».

صحيح أن الحكمة ليست نابعة من جنسه كرجل، فالرجال كثير، ولكنها منسوبة الى العلم الذي يتحصل هو عليه دونها.

والذي تشقى الأسرة كلها للوصول اليه لدفع ابنها عبر التعليم الى أعلى الدرجات الاجتماعية.

(يا الله! كيف تحوي الكتب كل هذه الأسرار والألغاز، وكيف يقوى اللسان على الرطانة بلغة الأعاجم؟).

وكلما كبر اسماعيل في نظرها انكمشت أمامه وتضاءلت .. أما هو فان نظرته لها تنطلق من رؤية مسبقة جاهزة لجنس النساء كله باعتباره أدنى بطبيعته وليس لأنه محروم من تلقي العلم مثلما يتلقاه هو.

ورغم أن السرد يتم على لسان صبي صغير هو ابن شقيق البطل .. الا أن صيغة التعميم تشي بتجذر هذه الفكرة اليقينية عن دونية المرأة في التراث الثقافي للجميع كبارا وصغارا.

«قد يعلق بصره بضفيرتيها فيتريث ويبتسم... هؤلاء الفتيات! لو يعلمن كم هي فارغة رؤوسهن !! ولكنه يغير نظرته تلك للمرأة حين تجاهد أسرته وتقتر على نفسها لتوفده يتعلم الطب في انجلترا بعد أن عجز عن الحصول على الدرجات التي تساعده على دراسة الطب في مصر.

وهناك يتعرف على امرأة من نوع آخر.

كانت «ماري» زميلته الانجليزية هي التي فتحت له أبواب العالم الجديد، عالم الفرد المتحرر المكتفي بذاته القادر على هزيمة هواجسه وخرافاته . ويستحضر اسماعيل تراثه الحضاري العريق، فيحقق بعد تحرره الجسدي والروحي تفوقا نادرا كطبيب عيون حتى أن أستاذه كان يمزح معه

* كاتبة من مصر.

ويقول له ـــ «أراهــن أن روح طبيب كــاهن مــن الفــراعنة قــد تقمصت فيك يا مستر اسماعيل ان بلادك بحــاجة اليك، فهي بلد العميان».

رأى فيه دراية كأنها ملهمة ، وصفاء هو سليل نضج أجيال طويلـة، ورشاقـة أصابـع هي وريثـة الأيدي التـي نحتت مـن الحجر الصلد وهـي تكاد تحيا!! ومع ذلك ورغـم هذه الحضارة التـي بقيت شـواهدهـا قائمـة على مـر العصور فقـد ظل عـالم المصريين مقفـلا وراكدا.. انـه بحـق «بلد العميـان» ألم يحاصر الرمد عيون «فـاطمة النبوية» ويعالجها أهلها بـوضع نقاط من زيت «قنـديل أم هاشـم» الكاوي في عينيها كـل مساء، وتقترب الفتاة من فقد بصرهـا لا فحسب دون أن تحتج وانما أيضا دون أن تعي أن مـا يحدث لها هو تدمير منظم لقـدرتها على الابصار يدفع بها تدريجيا في اتجاه العمي الكامل.

ولكون المرأة هـي الضحية الأساسية للتخلـف والخرافة في مجتمع مازال الشكل الرئيسي للانتاج فيه ما قبل رأسمالي سواء كـان زراعيا أو حـرفيـا تجاريا بـدائيا مجتمـع مكبـوت، فاقـد للتنظيـم والعقـلانية المرتبطين بـالتنـويـر والإصلاح الـدينـي والصناعة...... ينظر اليه اسماعيل بعد عـودته من أوروبا كأنه يكتشفه لأول مرة بما فيه من جـوع وقذارة ، مجتمع يعيد انتاج نفسه كما هي بالضبط «لعل كـل والد أورث ابنه مهنته وصوته وموضعه في الميدان.. مساكين». «هـؤلاء المصريون: جنس سمج ثرثار، أقـرع أمرد، عار ، حاف، بوله دم، وبـرازه ديدان، يتلقى الصفعة على قفـاه الطويـل بابتسـامة ذليلـة تطفح على وجهـه، ومصر؟ قطعة (مبرطشـة) من الطين أسنـت في الصحـراء، تطـن عليها أسراب مـن الذباب والبعـوض، ويغوص فيها الى قـوائمه قطيع من الجاموس نحيل.. يزدحم الميدان ببائعي اللب والفول، وحب العـزيز، ونبوت الغفير، والهريسـة والسمبوكسـة، بمليم الواحـدة في جنباته مقـاه كثيرة على الرصيـف بجوار الجدران، قـوامها مـوقد وابـريق وجـوزة، أجساد لم تعـرف الماء سنين، الصـابون عنـدهـا والعنقـاء سواء تمر أمـامـه فتـاة مزججـة الحواجب مكحلة العينين، شدت مـلاءتها لتبرز عجيزتها وطرف ثـوبها وتحجبت ببرقع يكشـف عـن وجههـا وما معنـى هـذه القصبة التي تضعها على أنفها؟ أف ما أبشع ريـاء هذا المنظر وما أقبحـه سرعان مـا بدأ النـاس يتحككـون بها كأنهم لم يـروا في حياتهم أنثى! هنا جمود يقتل كل تقدم وعدم لا معنى فيه للزمن وخيالات المخدر وأحلام النائم والشمس طالعة».

ومرة أخرى المرأة محور، فلا هـي تحررت ولا الرجل نفسه تحرر وعجز كل منهما عـن الالتقاء بالآخر لقـاء انسانيا حميما وحقيقيا فكان هذا الوصف القاسي لكليهما.

«كأنهم كلاب لم يروا في حياتهم أنثى..»

«كان هــو القادم من أوروبا، مـن مجتمع شمسه طالعـة قد تعـرف على المرأة كحبيبة وزميلـة وصـديقـة بل وقـائدة لـه في الدروب الجديدة التي كان يجهلهـا فهي بنت المجتمع الرأسمالي الناجح الذي تبلـورت فيه الفردية والعقل النـاقـد «علمته ماري» كيف يستقل بنفسه، بل وكانت هــي التي فضت براءته العذراء، أخرجته من الوخم والخمول الى النشاط والوثوق فتحت له آفاقا يجهلها من الجمال: في الفن، في الموسيقى في الطبيعة بل في الروح الانسانية أيضا..

قال لها يوما:

سأستريح عندما أضع لحياتي برنامجا أسير عليه.

فضحكت وأجابته:

ـ يـا عزيـزي اسماعيل ، الحياة ليسـت برنـامجا ثابتـا بل مجادلة متجددة... يقول لها تعالي نجلس ، فتقول له: «قم نسير» «يكلمها عـن الزواج، ـ فتكلمـه عن الحب، يحدثها عـن المستقبل فتحدثـه عن حاضر اللحظة، كـان من ـ قبل يبحـث دائما خارج نفسه عن شيء يتمسـك به ويستند إليه: دينه وعبادتـه، وتربيته وأصولها، هـي منه مشجـب يعلق عليـه معطفه الثمين، أمـا هي فكانت تقول له «أن من يلجأ الى المشجب، يظل طول عمره أسيرا بجـانبه يحرس معطفـه يجب أن يكـون مشجبك في نفسـك «أن أخشى مـا تخشـاه هي : القيود وأخشى ما يخشـاه هو : الحرية لقد عـاونته «مـاري» باخلاص حتـى تحرر منها هـي نفسها : تحرر من الـوصايـة وارتهان الارادة والروح أصبـح لا يجلس بين يديها جلسة المريد أمام القطب بـل جلسة الزميل الى زميلة.. وعاهد نفسه بعد كل الذي علمته له أوروبا ـ ماري «عاهد نفسه في حبه لمصر ألا يرى منكـرا إلا دفعه، علمته ماري كيـف يستقل بنفسه، وهيهات لهم بعد ذلك أن يجرعـوه خرافاتهم وأوهامهم وعـاداتهم ليـس عبثـا ان عاش في أوروبـا وصـلى معهـا للعلم ومنطقة علم أن سيكون ـ بينه وبين من يحتك بهم نضال طويل، ولكن شبابه هون عليه القتال ومتاعبه..»

وتكون معـركته الأولى ضـد الخرافة مـع أمه ومـع قطرات زيت القنـديل التي تقطـرها في عينـي «فاطمة» التـي تقترب من العمى، بـل ومع القنديل نفسـه الذي يحطمه اسماعيل في حـالة هياج عصبي بعد أن كان قد صاح في وجه أمه:

ـ أهي دي أم هاشم بتاعتكـم هي اللي ح تجيب للبنت العمى. سترون كيف أداويها فتنـال على يدي أنـا الشفاء الـذي لم تجده عند الست أم هاشم.

ـ يا ابني ده نـاس كتير بيتباركوا بزيت قنديـل أم العواجز، جربوه وربنا شفـاهم عليه احنا طول عمرنـا جاعلين تكالنا على الله وعلى ام هاشم ده ، سرهـا باتع.

- أنا لا أعرف أم هاشم ولا أم عفريت..

كان اسماعيل قد وضع كل ثقته في «العلم» دون أن يلتفت لضرورة أن يكون هناك، مدخل للروح.. شيء يضع الناس ثقتهم فيه غير ذلك العلم الغريب على حياتهم القادم لهم من بلاد بره دون أن يعرفوا عنه شيئا، فكم كانت المسافة شاسعة بينهم وبين العلم.. أدواته ومناهجه ونتائجه، هم الذين يعيشون على «السر الباتع لام هاشم».. في مجتمع ما قبل رأسمالي لم يعرف لا العلم ولا الصناعة.

إن الصدام في هذه الرواية بين الخرافة والعلم حتمي ومأساوي لأن الأخير لم يكن قد ضرب بأي جذور في التربة التي تعشش فيها الخرافة، لم تكن نظم الإدارة الحديثة أو الانتاج الرأسمالي الكبير — قد فرضت نفسها على مجتمع أخذ بالكاد يستيقظ من نوم القرون الوسطى.

ويعود اسماعيل بعد رحلة قلق وضياع طويلة بعيدا عن البيت بعد أن كان علاجه قد أفضى الى عمى فاطمة بالكامل ويتعلم الصبر والثقة في مداواتها عن طريق العلم مجددا موهما اياها أنه يعالجها بزيت القنديل ليوقظ في روحها الثقة التي لم يجد إليها مدخلا آخر ويشحذ إرادتها التي تتكيء على الايمان المطلق بقدرة الست وقنديلها مخاطبا فيها الشعب الذي أحبه لتصبح فاطمة رمزا لمصر كلها.

- « تعالوا جميعا إليّ ! فيكم من اذاني ومن كذب علي ومن غشني، ولكنني رغم هذا لا يزال في قلبي مكان لقذارتكم وجهلكم وانحطاطكم وأنتم مني أنا منكم، أنا ابن هذا الحي، أنا ابن هذا الميدان لقد جار عليكم الزمان، وكلما جار واستبد كان اعزازي لكم أقوى وأشد..».

«وافتتح اسماعيل عيادته في حي البغالة بجوار التلال في منزل يصلح لكل شيء إلا لاستقبال مرضى العيون، الزيارة بقرش واحد لا يزيد ليس من زبائنه متأنقون ومتأنقات بل كلهم فقراء حفاة وحافيات».

وامتزج علمه الأوروبي بقوة الروح «كم من عملية شاقة نجحت على يديه، بوسائل لو رآها طبيب أوروبا لشهق عجبا استمسك من علمه بروحه وأساسه وترك المبالغة في الآلات والوسائل، اعتمد على الله، ثم على علمه ويديه فبارك الله في علمه ويديه .. «كانت طريقته في شفاء «فاطمة» التي تزوجها وأنسلها خمسة بنين وست بنات توحي له بالطريقة التي يمكن أن يوقظ بها شعبه.. أن تنفذ الى أعمق أعماق روحه.. دون أن يفكر أبدا في تعليمه.

«هذا شعب شاخ فارتد الى طفولته لو وجد من يقوده لقفز الى الرجولة من جديد في خطوة واحدة، فالطريق عنده معهود والمجد قديم والذكريات باقية..».

انه يتطلع الى عالم يستطيع فيه المصريون أن يحافظوا على قيم الأخوة والتضامن والتفاني والعطاء وسخاء الروح ويدخلوا الى عصر الفردية والحرية والعقل في ذات الوقت لتحل الثنائية القديمة بين روحانية الشرق ومادية الغرب، بين القلب والعقل بين المرأة والرجل.. بين القديم والحديث بين الأسرة والفرد.

تساءل اسماعيل في أوج حيرته.

هل في أوروبا كلها ميدان كالسيدة زينب؟ هناك أبنية فخمة جميلة، وفن راق، وأناس وحيدون فرادى، وقتال بالأظافر، والأنياب، وطعن من الخلف، واستغلال بكل الوسائل مكان الشفقة والمحبة عندهم بعد العمل وانتهاء النهار يروحون بها عن أنفسهم كما يروحون عنها بالسينما والتياترو..».

ولكن لا ... لا .. لو أسلم نفسه لهذا المنطق لأنكر عقله وعلمه.. فمن يستطيع أن ينكر حضارة أوروبا وتقدمها، وذل الشرق وجهله ومرضه، لقد حكم التاريخ ولا مرد لحكمه، ولا سبيل الى أن ننكر أننا شجرة أينعت وأثمرت زمنا ثم ذبلت..».

يتصالح اسماعيل مع واقع الإيمان الأعمى وينزلق اليه وقد تلاشت «ماري» لتبقى «فاطمة» التي خرجت من العمى لتدخل في سباق الانجاب الكثير وتتلاشى بدورها كامكانية للتحرر من نوع آخر .. وكأنما بقيت المرأتان كرمزين للعالمين في مكانهما دون أن تراوحه واحدة تحررت في سياق تحرر مجتمعها وأخرى تسلسلها العبودية في سياق تخلف مجتمعها..

الحب في المنفى

يتحدث بطل الحب في المنفى عن نفسه قائلا: كنت مراسلا لصحيفة لا يهمها أن أراسلها .. ومن قبل كان قد أصبح مستشارا في هذه الصحيفة بعد أن ركنه نظام السادات، ولكنه المستشار الذي لا يستشيره أحد.

وهكذا نشأت العلاقة بين بطلنا و«بريجيت» على خلفية من الانكسار الشخصي والعام فالبطل أيضا مطلق فشلت قصة حبه وتحطمت على صخرة التحول القاسي في المجتمع وهي أيضا مطلقة فقدت طفلها من زوجها الافريقي الأسود «البرت» - بضربة من الشباب العنصري المعادي للسود وللعالم الثالث.

«أنا مثلك مطلق وأسرتي تعيش هناك».

والعلاقة متناقضة من البداية، فهو كهل وهي صبية يمكن أن تكون ابنته «قد اشتهيتها اشتهاء عاجز كخوف الدنس بالمحارم..».

ولقد تحابا في الخريف والتقيا لأول مرة في مؤتمر صحفي نظمته جمعية طبية لحقوق الإنسان تدافع عن الذين يتعرضون للتعذيب في العالم الثالث.. ونعرف فيما بعد انهما معا يتجذران

في الثقافة التقدمية «خريف من هو إذن؟»

«كيف غاب عن عيني هذا الخريف الجميل الذي بدأ هذا العام مبكرا عن موعده..».

«كنت يوما أطفو فوق تلك الموجة سعيدا ومغرورا - اني أنا - هذا العجوز، قد أحببته هي تلك الصغيرة الجميلة..».

وعلى المستوى الرمزي سيكون الراوي هو الشرق القديم العجوز مريض القلب ومقطوع اللسان لأنه ضحية ا لاستبداد في بلده .. «انتهى عمري ولكني أحبك وكأني أبدأ هذا العمر..».

وستكون «بريجيت» هي أوروبا الجديدة، أوروبا المستقبل البعيد المتحررة من التمركز على ذاتها الخالية من العنصرية والتعصب.

ان لبريجيت قصة حب مجهضة مع مناضل افريقي ضد الديكتاتورية، عرفته وأحبته أيضا عن طريق الثقافة التقدمية.

«لم أعرف البرت في المرقص لكنني عرفته في المكتبة كان يعد رسالة عن لوركا» .

وعلى امتداد الرواية لن تكون أوروبا شيئا واحدا ولا مختزلا تماما كما أن - الشرق أومصر ليسا شيئا واحدا أو كتلة متجانسة، كل أمة هي أمتان على طريقتها وان كانت الأمة المهيمنة اقوى بما لا يقاس هنا وهناك.

سوف نتعرف على «برنار» الصحفي التقدمي القادم من أصول عمالية الذي يملك الشجاعة لانتقاد اسرائيل والصهيونية رغم التحريم العام والحماية المفروضة ضمنيا عليهما حتى بعد أن تبينت الحقائق المرعبة حول مذبحة صبرا وشاتيلا «فهي الصحفية الوحيدة على ما أظن التي تشن حملة على استخدام اسرائيل للقنابل المحرمة دوليا ضد المدنيين في لبنان».

وهناك «ماريان اريكسون» الممرضة النرويجية التي عملت مع الفلسطينيين في المخيمات وشهدت المذابح.

«مع المدفعية الثقيلة التي كانت تدك البيوت والأرض تحولت معظم هذه المخابيء الى مقابر لمن لجأوا إليها، وكانوا يتكدسون بالعشرات أطفالا ورجالا ونساء في هذه المخابيء، رأيت واحدا منها وقد تحول الى بحيرة صغيرة تطفوفوقها رؤوس، وسيقان وأذرع واستطعت أن أحصي الجثث الطافية..».

وحين يسألها الصحفيان لماذا ذهبت الى لبنان تقول:

«بعد أن سافرت كممرضة عادية أول مرة ذهبت بعد ذلك لأني لم أصدق ما رأيت لم أصدق أن شعبا بأكمله يمكن أن يكون مباحا للقتل، وأن يكون دمه رخيصا الى هذا الحد.. مازلت حتى الآن لا أصدق أن كل هؤلاء الآلاف يموتون لأن، هناك شخصا واحدا ضربه مجهول بالنار في لندن..

أنا لم أنجب أطفالا وكانت في نفسي غصة لذلك ولكن عندما شاهدت عذاب كل الأمهات هناك وكل هؤلاء الأطفال «.. تجرى عملية استدعاء تاريخ الصراع بين أوروبا وذاتها لتبرز لنا أوروبا الأخرى فنجد «رالف» اليهودي الامريكي المعادي للصهيونية الذي يشارك في مظاهرة العرب ضد المذبحة ويخطب فيها.

«كنت أول من دخل صبرا بعد المذبحة إن أبي أيضا قد قتله هتلر في أوشفيتز ولكن عندما رأيت ما حدث في صبرا وشاتيلا عرفت أنه مات مرتين، لأن - من أبيدوا في صبرا وشاتيلا هم أيضا ستة ملايين.. ويحدث استدعاء آخر للصراع القائم في الزمن المضارع على أشده فنجد أنطوان النائب الاشتراكي - والاستاذ الجامعي الذي ظل على مدى سنوات ينشر كتبا ومقالات عن استغلال الغرب وشركاته الكبيرة لبلاد العالم الثالث كان يقول دائما أن البلاد الفقيرة تدفع ثمن رفاهية البلاد الغنية ويثبت ذلك بالأرقام والاحصاءات وعقب كل كتاب له كانت الشركات ترفع عليه قضايا واعتدت ان أجد في صندوق البريد منشورات غير موقعة تطالبني بالحاح بألا أعيد انتخاب هذا النائب للبرلمان..».

وعلى الجانب الآخر من الشرق أو في الوطن العربي سوف تحكي لنا الممرضة النرويجية في الماضي القريب عن «غسان حمود» اللبناني صاحب المستشفى - الخاص في الجنوب اللبناني «قال لي هذا مستشفى خاص له سمعته ومرضاك قذرون للغاية.. لابد لي أن أحافظ على سمعة المكان.. ولم تنفع معه أية محاولة فعدت بمرضاي وتركتهم أمام باب المستشفى الحكومي..».

وزمن آخر للاندماج بين رؤوس الأموال فنجد الأمير النفطي «حامد» الذي يمتلك المليارات ويعيش في قصر منيف في هذه المدينة الأوروبية الساحرة ويشارك رؤوس الأموال اليهودية في تجارة الخيول العربية «في الواقع يا يوسف إن أميرك هو أكبر شريك لدافيديان الرأسمالي الصهيوني المهاجر من مصر».

ولكل من الراوي وبريجيت طفولة تعيسة ولكن التعاسة نسبية فقد كان فقر الراوي، الناصري ابن فراش المدرسة شأنه شأن غنى صديقه الشيوعي ابراهيم الحلاوي نقمة عليهما تركت ندوبها في روحيهما . ودفعتهما معا للبحث عن خيارات أخرى عن مستقبل آخر.

ولكن تعاسة «بريجيت» تعود لتعلقها بأبيها ومعرفتها بوجود عشيق لأمها، وعجزها عن بسط حمايتها على الأب من طغيان عشيق الأم «مولر» المفتون بذاته والمنغمس فيها والذي ينهض في هذا النص كمعادل لأوروبا المزيفة التي تتباهى بحضارتها وانسانيتها.

تتحطم تجربة الحب على صخرة تواطؤ الرأسمالية العربية النفطية الشرسة مع الرأسمالية الأوروبية فتطرد بريجيت من عملها وتستدعي الجريدة الراوي الى مصر لأنها ستغلق المكتب من باب التقشف.. ويعود كل منهما الى بلده بعد أن عاشا معا تجربة حب للمستقبل تنحل فيها كل الثنائيات وتنشيء التناقضات واقعا جديدا.

وسوف نكتشف في مقارنتنا بين الروايتين وصورة العلاقة بين الحضارتين ان ـــ الفارق بينهما ليس زمنيا فقط بين منتصف القرن ونهايته، ولكنه أيضا فارق فكري ورؤيوي ومعرفي وجمالي ينعكس على بنية الروايتين وموقف الكاتبين ورؤيتيهما للعالم ، وعلى الأخص صورة امرأة الشرق وامرأة أوروبا.

يقع الزمن الروائي في قنديل أم هاشم في مصر معظم الوقت على العكس من الحب في المنفى وأوروبا عند « يحيى حقي» هي بلاد برة هي الأخرى بصورة مطلقة تتسق مع السرد الخطي الذي يتم على لسان الطفل الصغير ابن شقيق البطل الذي يحكي حكاية عمه من الطفولة حتى الموت.. ويتبادلان الحكى هو واسماعيل على العكس من «الحب في المنفى» التي تتعدد فيها الأصوات، تعددا هائلا يغني الأفكار الجديدة التي تنطوي عليها الرواية حول علاقة الشرق بالغرب.

وبينما تتقدم مصر على طريقة السلحفاة فان الشمال الغني يقفز قفزة هائلة اذ يكاد تساؤل الراوي في قنديل أم هاشم ـ «ما هذا الظلم الخفي الذي يشكون منه، وما هذا العبء الذي يجثم على صدورهم جميعهم..» ـــ أن يتكرر بحذافيره وربما بنفس الألفاظ حين يقف الفتى «ابراهيم» بين الأغنياء الريفيين وقفة مشابهة ويتساءل أيضا عن الظلم وامامه فلاحون يتعرضون لأنواع الاستعباد والقهر والنصب وهم مذعورون.

جاءتنا «ماري» في قنديل ام هاشم مكتملة فردا حرا كامل الحرية جاءت نموذجا دقيقا لامرأة بل لانسان أوروبي أطلقت الرأسمالية والتنوير والعقلانية طاقاته وسلحته بالعلم والإرادة الحرة بينما بقيت فاطمة حتى بعد أن عالجها اسماعيل وتزوجها رحما للانجاب الكثير «يريد أن يرى وجه فاطمة» أو يسمع صوتها، فاطمة ضحيته ومع ذلك لم تثر، لم تشك لم تلمه أسلمت إليه نفسها عن رضا، تسبب لها في التلف فما قالت لذابحها تريث، وتأتي «منار» التي تمردت على أرث فاطمة والقهر الذي تعرضت له ودافعت عن حرية المرأة وأحبت وتزوجت من اختاره قلبها لتعود في آخر رحلتها وتضع الحجاب متنكرة لكل ما دافعت عنه، تحملها موجة النزوع السلفي والعودة الى الماضي شأنها شأن ابنها اللامع «خالد» الذي يمنع أخته من الذهاب الى النادي ويقول ان «الشطرنج» حرام في بلد تهيمن عليه التبعية والرأسمالية الطفيلية وتبرز فيه النزعات المحافظة والمعادية للعقل.

أما بريجيت حفيدة «ماري» التي حققت حريتها وتكاملها الانساني في اختباراتها الصعبة فانها تنضج فاذا كانت الرأسمالية قد حررت «ماري» الى الأبد فانها قذفت بها الى ما يمكن أن يهدد انسانيتها من «فراغ الروح» ذلك الفراغ الذي تملؤه «بريجيت» بقصص حبها المجهضة لكن المفتوحة على المستقبل الآخر للبشرية الذي تتحطم فيه السدود بين الشعوب وتتحاور الحضارات، حوارا نديا أساسه الحب والمساواة وتنحل ثنائية الشرق والغرب الروح الجسد المرأة الرجل ليبرز الانسان غنيا ومتنوعا متضامنا ومحبا حين يكون تجاوز هيمنة رأس المال والعنصرية والاستغلال امكانية ولو صغيرة لكنها مفتوحة للمستقبل، في قنديل أم هاشم لا نجد سوى مصر واحدة متجانسة جاءت من الأزل وسوف تبقى الى الأبد، ويبلغ . هذا ا لتجانس المفعم بالحنان ان اسماعيل ينظر الى البشر في الميناء وهو عائد الى مصر بعد الغربة ليرى «اخواننا المحتلين».

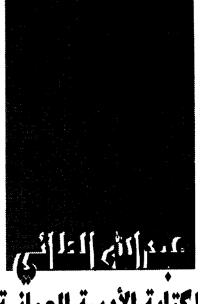
كذلك فان أوروبا هي واحدة متجانسة هي «ماري» وذلك على العكس من الحب في المنفى «حيث مصر هي اثنتان وكذلك أوروبا التي ينشأ فيها جنين الحب الجديد.

في العلاقة بين «اسماعيل» و «ماري» تلعب ماري دور القائد المدبر الشجاع ولا يحدث العكس في علاقة راوي الحب في المنفى مع «بريجيت» بل إن في هذه العلاقة ندية وانسجاما بل وتجديدا لشباب ذلك العجوز الذي يعشق فتاة له ضعف عمرها، وتنهل الحب في المنفى من النبع الثري للعلوم الحديثة من علم النفس للسياسة للاجتماع وتوظف هذه المعرفة توظيفا جماليا وتعليميا بينما تنصب المعرفة في قنديل ام هاشم على خبايا الروح المطلقة اتساقا مع رؤية كاتبها وفلسفته المثالية الرومانسية التي تقف على الطرف الآخر للرؤية الواقعية لـ«الحب في المنفى» وقد انعكست هذه المنطلقات على بنية اللغة واستراتيجية السرد والعلاقات الداخلية لكل من الروايتين وهذا موضوع آخر.

ويقع يحيى حقي في أسر الصورة التقليدية التي راجت في ظل ثقافة مليئة بالتحيزات ومديح الذات «العفيفة» في الشرق فيطلق الحكم المعمم التالي على لسان الكاتب لا البطل ولا الراوي : «نساء العصر الحديث! كم ذا يواجهن الاحتمالات بقلوب ثابتة شجرة الحياة أمامهن مثقلة بالثمر منوعة لهن شهية مفتوحة فلم اليأس والبكاء على ثمرة والشجرة مفعمة؟ وهو يجرد هذا الحكم من واقعيته وملموسيته حول تجربة إسماعيل مع ماري لتكون كل نساء العصر الحديث من وجهة نظره مقبلات وراغبات في اقامة علاقات جنسية متعددة في آن واحد بصرف النظر عن الحب ويصبح الجنس المجرد من المحتوى الانساني والعاطفي وكأنه هدف قائم بذاته.

بينما تدلنا التجربة الواقعية الملموسة لـ«بريجيت» و«البرت» في رواية بهاء طاهر على العكس تماما ومن بعدها علاقتها بالراوي ان للجنس محتوى انسانيا وليس مجرد علاقة ميكانيكية عابرة ، هما روايتان علامتان دالتان كل بطريقتها تعالجان بتقنية عالية معضلة ما تزال قائمة وسوف تبقى لزمن قادم هي علاقة الشرق والغرب على مستويات متعددة.

* * *



وريادة الكتابة الأدبية العمانية الحديثة

(قراءة تاريخية لفنونه الأدبية)

محسن الكندي *

تتنوع تجربة عبدالله الطائي بين فنون أدبية مختلفة؛ إذ لم يتوقف قلمه عند لون واحد من ألوان الأدب. فكتب الشعر، والقصة، والرواية، والمسرحية، والمقالة، والدراسة البحثية [١]، والرسالة الأدبية ، والمذكرات الشخصية، ولعل قراءة هذه الأعمال مجتمعة تنبئنا بحجميها الكمي والكيفي. ذلك أنه استطاع ـ عبر ثلاثين عاما [٢] ـ أن يشكل لنفسه خارطة أدبية أهلته بعض مكوناتها أن يتخذ مكان الريادة في الأدب العُماني الحديث [٣].

ويمكن إرجاع هذا التنوع الخصب في تجربته الأدبية الى العوامل التالية:

١ – قدرته الفكرية ومواهبه الأدبية، وسعة ثقافته التي ساعدته على طرق فنون شتى.

٢ – تشجيع زملائه له إبان اغترابه وبخاصة عندما كان في البحرين والكويت؛ إذ توطدت علاقاته بشعراء وكتاب ومؤرخين كان لهم باع في تلك المجالات، ولعلنا نذكر صداقاته بابراهيم العريض وأحمد الخليفة وعبدالرزاق البصير؛ إذ كان لكل هؤلاء وغيرهم دور في إذكاء ذلك التنوع[٤].

٣ – وجود مناخ ثقافي استوعب تطلعات الطائي الأدبية تلك، ويتمثل ذلك في الأندية التي كان يتولى إدارتها الثقافية ، والجلسات الثقافية والفكرية الخاصة التي كان يقيمها أصدقاؤه سواء في البحرين أو الكويت.

٤ – تجربته الحياتية الخاصة المنبثقة من ظروف بلاده، والتي حتمت عليه ضرورة توثيقها وتسجيلها، وتشجيعها أحيانا عبر مضامين شتى من الابداع الأدبي، ويتضح ذلك في بعض أعماله وبخاصة القصصية والروائية.

٥ – المهن والوظائف التي عمل فيها، أسهمت بشكل كبير في خلق ذلك التنوع. فالإذاعة والصحافة أذكت حسه الابداعي في مجال كتابة المقال بكافة أنواعه، كما أن اشتغاله بمهنة التدريس شجعه على محاولة تأليف كتاب في التاريخ أو بعض مقالات فيه[٥]، وطرح بعض إرهاصات المسرح المدرسي، ومحاولة إخراجها [٦].

٦ – الظروف السياسية والثقافية للعصر الذي عاشه، فالأولى تمثلت في ذيوع وانتشار المد القومي، الذي أثر في اتجاهات الأدباء، وميولهم الفكرية الرامية الى مضامين قومية عديدة كالنضال ضد المستعمر والوحدة وتسجيل الوقائع السياسية وغير ذلك ، ويمكن أن نتمثل لذلك برواياته وقصصه القصيرة.

أما الثانية وهي (الظروف الثقافية) التي عاشتها البلاد العربية الأكثر تطورا كمصر والعراق والشام، فقد أتاحت

★ كاتب وأستاذ جامعي من سلطنة عمان.

لأدباء الخليج أن يتأثروا بها، وبخاصة فيما يتعلق بتنوع الانتاج الأدبي، فقد أحس هؤلاء الأدباء أن بلدانهم تفتقر الى هذا النمط الأدبي، الأمر الذي أدى الى أسلوب المجاراة أحيانا، ومن ثم طرح تلك المستويات، دون النظر الى مدى إمكانية الابداع فيها.

وأمام التنوع في الانتاج الأدبي والفكري للطائي، يمكننا قراءة تلك المؤلفات احصائيا على النحو الموجود بالجدول أسفل الصفحة:

ويتضح من الجدول أن إنتاج الطائي كان متوزعا بين مخطوط ومطبوع؛ إذ يبلغ عدد الانتاج المطبوع [1] ثمانية أعمال أدبية، بينما الانتاج الذي لا يزال مخطوطا تسعة أعمال أدبية وتاريخية ويمكن تجلية هذا الانتاج في المجالات التالية::

أولا : الشعر

يبلغ ما كتبه الطائي في هذا المجال ثماني وسبعين قصيدة موزعة على ثلاثة دواوين هي «الفجر الزاحف» و«وداعا أيها الليل الطويل»، و«حادي القافلة».

ومن هذه الدواوين الثلاثة يمكن اكتشاف بداية كتابته للشعر، وهي مؤرخة بعام ١٩٤٧، عبر قصيدته المخطوطة. «قلب محطم» وكذلك آخر قصيدة كتبها وهي مؤرخة بتاريخ ١٠/٧/١٩٧٣، وعنوانها «قصيدة لم تتم»، وقد كتبها قبل وفاته بثمانية أيام، وفي ذلك دلالة واضحة على أن الشعر كان رفيقه طيلة حياته القصيرة، حتى اللحظات الأخيرة من حياته.

والطائي غزير الانتاج في مجال الشعر؛ إذ تضم تلك القصائد قرابة ٢٠٩٢ بيتا، ولعل إلقاء نظرة شمولية على سياقها تاريخيا وفنيا، وموضوعيا ، يعطي انطباعا أوليا عن مجال الحركة والتفكير فيها؛ إذ أن تجربته تنطوي في داخلها على مجال واسع تدخل ضمنه معالم التجديد في نمطية القصيدة شكلا ومضمونا ولعل ذلك مرده الى الأفق الواسع الذي يتحرك فيه الطائي ويتحرك معه النتاج الأدبي في عُمان. هذا الأفق يتمثل في المجالات الثلاثة عُمانيا فخليجيا فعربيا عاما.

وبكل تلك المقاييس يعد الطائي رائدا في مجال اتساع الآفاق أمام الشعر العُماني المعاصر، من حيث ارتباطه بالشعر الخليجي خاصة، والشعر العربي عامة، ومن حيث ارتياده مواطن جديدة. وتفاعله مع الحركة العامة للشعر العربي الحديث.

ثانيا : الرواية

كتب الطائي روايتين هما : «ملائكة الجبل الأخضر» و«الشراع الكبير» والأولى تدور أحداثها الدرامية العامة متخذة من مبادىء القومية العربية الرامية الى الوحدة ما يدعم توجهات المؤلف وأفكاره في ذلك الوقت.

وتنحصر أطر هذه الرواية الموضوعية بين اتجاهين وطني وقومي، لذلك يرسم الكاتب مجال الحركة لشخصيات الرواية وأبطالها عبر مساحة زمانية ومكانية كبيرة نوعا ما ؛ فالأبطال الرئيسيون يتحركون من القاهرة الى بغداد والكويت مرورا بالبحرين ، وإمارات ساحل الخليج. وتجدر الإشارة الى أن الطائي بدأ كتابة هذه الرواية في البحرين عام ١٩٥٨، وأتمها في الكويت عام ١٩٦٢، وطبعها في بيروت (مطابع الوفاء) عام ١٩٦٣.وهذه الدائرة توافق مجال الحركة لشخصيات الرواية وأحداثها المرتسمة في أبعاد مكانية كثيرة، وهو توافق يرجع في ذات الوقت الى حياة الطائي المتنقلة.

أما الرواية الثانية: «الشراع الكبير» ، فهي رواية تاريخية تتحدث عن كفاح الخليج العربي ضد المستعمر البرتغالي في القرن السادس عشر . مستلهمة أهداف الوحدة والتكاتف والثورة ضد الاستعمار . وقد كتب الطائي هذه الرواية ما بين عامي ٦٩ - ١٩٧١، وتولى أبناؤه طباعتها من بعده.

ثالثا : القصة القصيرة

تأتي القصة القصيرة لدى كاتبنا تالية في إنتشارها وتطور مراحلها، ونمو مذهبها الفني للرواية ؛ ويعتمد الباحث في الرأي على دليل الانتاج الأدبي للطائي نفسه؛ إذ يجد أن شيوع الرواية

الانتاج الأدبي	الشعر		القصة القصيرة	الرواية	المسرحية	المقالة	الدراسات البحثية	الرسائل الأدبية	المذكرات الشخصية
	قصيدة	ديوان							
إنتاج مطبوع في كتب أو دواوين		٢		٢			١		
إنتاج منشور في صحف ومجلات	١٣					١٥٤		٢	
إنتاج مقدم في إذاعات						١١٩			
إنتاج مطبوع بالآلة الكاتبة	١		٣		١	–			
إنتاج مكتوب بخط يد المؤلف		١	٤		١	٨	١		١

ـ وبعض فنون الأدب الأخرى كالمقالة، والقصيدة ـ على قلمه، أكثر من شيوع القصة كما وكيفا. وكما هو واضح فإن الطائي لم يكتب أكثر من سبع قصص إحداها طويلة [٧] وهي «المغلغل»، أما الست الأخريات فطابعها طابع القصة القصيرة، وهي «خيانات...!» و«أسف» و«اختفاء امرأة»، و«دوار جامع الحسين»، و«مأساة صبحية». و«عبدالبديع». وقد اختار الطائي بنفسه للقصص الأربع الأولى تلك العناوين. أما القصص الثلاث الأخرى فتركها بلا عنوان، وقد تولى أبناؤه من بعده اختيار عناوين لها.

وتشير تواريخ القصص الأربع الأولى، الى أن الطائي قام بكتابتها عام ١٩٤٢، أثناء تواجده في بغداد طالبا في مدارسها الابتدائية والإعدادية، وهو بذلك أول من طرق هذا الفن الأدبي على الصعيد العُماني، مشكلا ريادته له تاريخيا. أما القصص الثلاث الأخرى فلم يؤرخ لتاريخ كتابتها، وتقودنا طبيعتها وأحداثها الى أن الطائي كتبها في الفترة المتأخرة من الستينات في أثناء تواجده بدولة الكويت. ومن هذا المنطلق يمكن أن نجعل نظرتها الى هذا الفن متأثرة ـ الى حد كبير ـ بالنظرة الى فن الرواية مما قد يشير في النهاية الى أن الطائي كان روائيا أكثر منه كاتبا للقصة القصيرة.

رابعا: المسرحية

يعود للطائي فضل الريادة في كتابة المسرحية في الأدب العُماني؛ إذ سجلت مسرحيتاه «جابر عثرات الكرام» و«بشرى لعبدالمطلب» أول نصوص يدخل بها الأدب الحديث في عُمان مجالات جديدة تتلاءم مع مجال الأعمال الدرامية الأخرى التي عرف بها من خلال أدب الطائي كالقصة القصيرة والرواية.

والطائي بهذا العمل الابداعي المتميز «وقتها» في الأدب العُماني، يبرز لنا حقيقتين واضحتين:

الأولى: أن الطائي حين كتب مسرحيته الأولى «جابر عثرات الكرام» قدمها في إطار مسرحي ينطوي على ملكة أدبية واضحة في النظم الشعري، الملائم لفن التجسيد المسرحي. إنه إطار إبداعي يهدف الى تأصيل حقيقي لفن ليس من السهل ارتياده. ولا شك أن الموقع الشعري الذي كان الطائي يحتله في خارطة الأدب العُماني يعد عاملا حاسما في خلق ذلك الاطار الشعري لمسرحيته هذه.

الثاني: إن الطائي لم يكن بمعزل عن التقليد: تقليد الكتاب المسرحيين البارزين في الخليج كإبراهيم العريض الذي كتب مسرحيته الشهيرة آنذاك «وامعتصماه»، وكذلك عبدالرحمن المعاودة وغيرهما من الأدباء الذين قدموا كثيرا من أعمالهم عبر المسرح المدرسي ومن هذا المنطلق جاءت مسرحيتا الطائي السابقتان في هذا الاطار، لا تختلفان عن تقليد المسرح المدرسي إذ قدمهما لهدف تعليمي يدخل فيه إذكاء النشاط المسرحي لدى طلابه، ولفت أنظارهم لهذا الفن الأدبي الجديد، وقد قدم لذلك الغرض مسرحيته الأولى «جابر عثرات الكرام» عام ١٩٤٢، في مناسبة رسمية، هي زيارة السلطان سعيد بن تيمور للمدرسة السعيدية. وتلاها في العام نفسه بالمسرحية الأخرى «بشرى عبدالمطلب» التي قدمت على المسرح نفسه [٨] (أي مسرح المدرسة السعيدية بمسقط). ويمكن قراءة وتحليل هذين العملين المخطوطين، في ضوء موقعهما التاريخي والفني الذي يكمن في كونهما بدايات غير مرتكزة على خصائص مسرحية خالصة؛ ومن ثم فإن مستواهما الفني العام لم يحقق قدرا كافيا لنواة أو حركة مسرحية أيا كان اتجاهها. شأنهما في ذلك شأن الارهاصات المسرحية التي قدمتها مدارس منطقة الخليج، «كالهداية» في البحرين و«المباركية» في الكويت وغيرهما آنذاك. ويعود ذلك الى كونهما جهدا بدائيا يحمل صياغات خطابية لموضوعات جاهزة من التاريخ لم يكن يعدها الطائي كفنان يمارس الفن المسرحي، كما يمارس تجربته الابداعية التي تعبر عن صميم شخصيته. بل كان هاجسه فيهما تعليميا لا فنيا، ولذلك انصرف عن كتابة غيرهما [٩].

وربما بسبب هذه القلة عدديا، وكيفيا أرجأ طباعتهما ونشرهما، بل حتى اعدادهما للنشر والطباعة، على غير عادته في نتاجه المخطوط الذي يشير اليه عادة في أغلفة كتبه المطبوعة، بل حتى في تأريخه لحركة المسرح وبداياته في الخليج، كما فعل في كتابه (الأدب المعاصر في الخليج العربي)؛ فليس من اليسير أن يغفل هذا الانتاج لو كان يحمل قيمة فنية كبيرة في نظره؛ لأن أحدا لا يستطيع أن يتغاضى عن أي عمل مسرحي ـ مهما كان شأنه ـ يقدم في تلك الفترة المبكرة من تاريخ المسرح ليس في منطقة الخليج فحسب بل في الوطن العربي أيضا.

من هذا كله ـــ وبناء عل تلك المعايير الفنية المتواضعة التي تبدو في خصائص هاتين المسرحيتين ـ يمكننا الاكتفاء بتقديم قراءة وصفية تعريفية لموضوعاتها بعيدا عن أطر النقد الفني الذي يستوجب شروطا معينة في النص، والعرضين المسرحيين، وهذه الشروط ربما لا تتوافر في الكثير من الأعمال المسرحية التي قدمتها المدارس في الخليج في فترة كتابة الطائي لهاتين المسرحيتين أو ربما قبلها [١٠] باستثناء مسرحية الشاعر إبراهيم العريض «وامعتصماه» [١١] التي كتبها عام ١٩٣٢.

مسرحية «جابر عثرات الكرام»

هي مسرحية شعرية تتكون من ثلاثة فصول قصيرة نظمها الطائي على لسان ثلاث شخصيات رئيسية هي: شخصية خزيمة وعكرمة بن ربعي الفياض، والخليفة سليمان بن عبدالملك. إضافة الى بعض الشخصيات الثانوية أمثال الحاجب، وثلاثة سائلين، والسجان.

وتدور أحداثها حول القصة التراثية المعروفة «جابر عثرات الكرام»، التي يقوم فيها عكرمة الفياض بدور البطولة، وعكرمة هذا كما يقول: صاحب كتاب «العقد الفريد» أحد أجواد الكوفة وكرمائها المشهورين» [١٢]. وقد وظفه الطائي هنا بدلالته التاريخية، وبقصته المعروفة . حيث نراه في مشاهد المسرحية في موقف المحاور لخزيمة، وهو أحد الكرماء أيضا، فهناك سائلان يرجوانه أن يجود عليهما، لكن خزيمة لا يملك ما يجود به عليهما سوى ردائه، وفجأة يطل عكرمة متلثما، ويسمع ما يدور بين خزيمة وسائليه، ويتدخل باعطاء خزيمة كيسا من المال ليجود به عليهم، ويرفض خزيمة في باديء الأمر بحجة أن هذا المال من المال العام، ولا يجوز تبذيره إلا أن عكرمة يؤكد له عزمه على إغاثته وأنه هو «جابر عثرات الكرام» إذا ما ألمت صروف الدهر.

كما أنه ـــ من طرف آخر ـ يرفض إبداء هويته له حينما سأله عن اسمه ويجود خزيمة بجزء من ذلك المال، ويحسن بالباقي حياته، لكن قصته هذه لم تبق في حيز الستر؛إذ سرعان ما انتقلت الى مركز الخلافة بدمشق، فيعلم بها الخليفة الأموي سليمان بن عبدالملك، فيرسل وفدا الى خزيمة الذي كان واليا عنده على هذه المنطقة. ويدور حوار بين خزيمة الوالي وبين رئيس وفد الخليفة.. نستشف منه رضاء الخليفة عليه وتقديره له بتأكيد ولايته بصورة رسمية حيث ناوله رئيس الوفد خطاب الخليفة له بهذا الشأن. كما أن هذا الخطاب من طرف آخر يتضمن تنفيذ الحكم بالسجن على عكرمة من جراء تهمة ألصقت به. ولم يستطع الدفاع عن نفسه فيها، وهي «اختلاس المال العام»... ولم يكن خزيمة يعلم بأن ذلك المال المختلس هو الكيس الذي أعانه به ذلك الرجل الذي جاءه على حين غفلة، ويسر له مطالب سائليه. كما لم يكن يعرف كلية أن ذلك الشخص هو عكرمة بن ربعي الفياض، لأنه أخفى اسمه وستره وهنا أيضا لم يعرف أن هذا الرجل المحكوم عليه، هو الذي أعانه، لهذا نفذ خزيمة أمر الخليفة بالسجن وطال السجن به، ويتعلل خزيمة لكل من جاء يشفع له بعظم ذنبه ، حتى يئس الناس من إطلاق سراحه ونتيجة لذلك أرسلت امرأته رسولا الى خزيمة.. ويدور حوار طويل بينه وبين الوالي، يذكر فيه ذلك الرسول صفات (عكرمة) ومناقبه في الكرم والجود، والمروءة وإعانة المحتاج، وجبر عثرات الكرام، كما يذكر الوالي بأن (عكرمة) قد جاد عليه ذات يوم في أثناء محنته ؛ إذ يقول له :

كيف تهين جابر الرزية ❁ ليلة كنت ظاهر البلية

ويكتشف خزيمة بشاعة فعلته، بعد أن عرف أن ذلك الرجل الذي أطل عليه ليلة عسره: هو عكرمة الفياض. وهنا يخالجه الندم، فيذهب فورا الى عكرمة وهو في السجن.. ويقدم له اعتذاره عن عدم معرفته له وعلى خطئه في حقه، وما لحقه من عذاب السجن بسبب ذلك ويرمي خزيمة قيود عكرمة، ويأخذ بيده ويعتذر له اعتذارا متكررا، ثم يذهب به الى الخليفة سليمان بن عبدالملك: وهناك يشرح خزيمة للخليفة خطأه في سجن عكرمة، وأنه ليس بسارق خزانة دولته، ، بل هو رجل نبيل شجاع ذو مروءة أغاثه وقت محنته ،وجاد عليه في عسره وهنا يعجب الخليفة بموقف عكرمة ذلك، ويأمر له بالولاية على (أذربيجان وأرمينيا).

وتصفو علاقة عكرمة بخزيمة،ويسمو موقف عكرمة، وصبره وقدرته على تحمل أعباء السجن بغية الحصول على المجد الخلقي الذي لا يضاهى.

هذه هي أحداث المسرحية ، التي نستشف من مشاهدها السريعة الخاطفة ما يجعلنا نعتبرها أقرب الى أن تكون «اسكتشا» مسرحيا يحمل بعض مقومات الأداة المسرحية الأولى؛ حيث نمو الحدث الدرامي، وتطوره تبعا لتطور القصة التاريخية المستوحاة بواقعيتها وحقيقتها دون تدخل المؤلف في خلق أية صياغة درامية تظهر موقفه الابداعي المتميز :كما أن قصرها ، واختزالها للأحداث إضافة لقلة أدوار شخصياتها تؤكد لنا مصداقية ذلك الاعتبار.

وأكثر ما يشدنا في هذه المسرحية هو سبقها الزمني لمستويات عصرها وريادتها للأدب المسرحي في التجربة العمانية فهي تلغي كل المقولات التي تعتبر بدايات المسرح في عُمان في بداية السبعينات، إضافة الى طابعها الشعري، الذي حاول به الطائي مجاراة رواد المسرح الشعري في عصره، سواء في الوطن العربي ممثلا في شوقي، أو في الخليج ممثلا في إبراهيم العريض، وعبدالرحمن المعاودة ، الذين نعزو إليهم تأثر أديبنا بهم في هذه المحاولة المسرحية (أو في هذا النمط الأدبي الجديد عنده).

وحين نتأمل بعض الملامح الفنية لهذه المسرحية نجد أنها ـ تسير على نهج حواري ، لا يعتريه أي تدخل وصفي آخر من قبل المؤلف. اللهم إلا فيما يتصل بتقديمه الأولي لبداية فصوله، والذي ظهر بشكل موجز على نحو ما نلمحه في عباراته التالية «خزيمة في بيته» بالنسبة للفصل الأول ، وينكشف المسرح عن أمير المؤمنين سليمان، وحوله رجال دولته ويدخل الحاجب أولا بالنسبة للفصل الثاني.

أما البقية الباقية من الأحداث فيظهرها الحوار بلغة شعرية تستحوذ فيها الشخصية الواحدة في الحوار مع مثيلتها ، على أكثر من خمسة أبيات أحيانا. دون أن يقدم المؤلف أية دلالة ايجابية تظهر معالم الشخصيات الداخلية (أي النفسية)،حتى ولو كانت تتألم، أو تتوجع من جراء السجن، كما هو الحال مع عكرمة ، فلا يبدو عليه ألم الوحدة أو التوجع. أو الانفعال من

جراء سجنه بلا ذنب، فكل شخصيات المسرحية شخصيات ذات مظهر خارجي وتلك واحدة من هنات هذا العمل المسرحي .

أما اللغة الشعرية نفسها ، فتعتريها بعض الهنات في الوزن، رغم صفائها ، وسلاستها ونقائها وسهولتها ووضوحها، ومن ذلك قوله على لسان كبير وفد الخليفة (سليمان بن عبدالملك) لخزيمة :

(فاذهب الى عكرمة فخر الكرام * وقل له ذي سنة بين الأنام)

وأيضا قوله على لسان الأمير «ذاك مر في زمان خالي تسوء ذكراه وتؤذي بالي » حيث نجد أن مراعاة الشاعر للوزن ، جعلته يثبت (ياء) الاسم المنقوص (خالي) وان كانت القاعدة النحوية توجب حذفها في الاسم المنقوص المجرور أو المرفوع الذي لم يقترن «بال».

كذلك نراه يحول بعض همزات الوصل الى همزة قطع مراعاة للوزن ، كما في كلمة «اسمية في قوله على لسان خزيمة رباه عونا ارتجيه * كي أصون (إسمية).

وعلى كل حال فهذه الهنات تغتفر في سبيل تلك الريادة التي فتح بها الطائي فنا أدبيا جديدا في الأدب العُماني الحديث، تطور بعده الى آفاق جديدة نلمحها في التقنيات الجديدة في المسرح المعاصر.

ب : مسرحية «بشرى لعبد المطلب» :

هي مسرحية نثرية ، تقع في فصلين ، وتستوحي القصة التراثية القديمة التي تدور أحداثها في اليمن قبيل ولادة الرسول ﷺ - بين الملك : سيف بن ذي يزن ملك اليمن ، ووفد قريش المكون من عبدالمطلب وعبدالله بن جدعان، وبعض الرجال . وجاء هذا الوفد لتهنئة الملك بانتصاره على الأحباش في حربه لهم، حيث تدل الروايات التاريخية على أن البطل اليمني (سيف بن ذي يزن) كان سليل بيت من ملوك حمير. وقد احتفظت الذاكرة الشعبية باسمه ، لما له من شأن عظيم في التاريخ القومي العربي؛ إذ يعود إليه الفضل في طرد الأحباش من جنوب الجزيرة العربية بعد أن ظلوا غالبين عليه منذ عهد (ذي نواس). وتذهب بعض الروايات الى أن سيف بن ذي يزن تغلب على الأحباش بمساعدة الملك الفارسي (كسرى أنو شروان) وأطاح بحكمهم على اليمن. وبسط سلطانه على أرض أجداده في ظل الحماية الفارسية. ويرجح الباحثون أن انتصاره هذا يمكن أن يرجع الى عام ٥٧٠م أو نحوها (...). وهو تاريخ قريب من تاريخ ولادة الرسول الأعظم «محمد» ﷺ . كما كان الملك يرهص بالسلام. ويؤمن بالتوحيد؛ لذا كان اختيار الطائي له موضوعا لمسرحيته هذه قائما على استيحاء هذه الدلالات العقائدية التاريخية.فهذه السيرة في حد ذاتها - ذات مكانة بارزة بين السير الشعبية في الذاكرة العربية، بسبب روعة النضال القومي لصاحبها الملك سيف بن ذي يزن ضد الأحباش وهي دلالة موحية للطائي بأهمية النضال القومي وطرد المستعمرين في تلك الفترة.

المسرحية لا تخرج في أحداثها الدرامية — عن واقعيتها المعهودة وحدثها التاريخي المنصوص عليه في كتب التراث، فهي تصور زيارة وفد قريش لهذا الملك. فبعد ضيافة دامت شهرا من الزمان أكرم فيها الملك ضيوفه، وأعز شأنهم، لما بين أولئك الضيوف (بني هاشم) وبين الملك سيف من قرابة أسرية يكشفها الوفد عن طريق عبدالمطلب في الحوار الذي دار بينهما في باديء الأمر على النحو التالي:

الملك : مرحبا بوفد قريش.. مرحبا بأهل بيت الله، وأيهم أنت أيها المتكلم.

عبدالمطلب : عبدالمطلب بن هاشم.

الملك : (مقاطعا) ابن أختنا؟

عبدالمطلب : نعم ابن أختكم.

الملك : (يخطو ويشير الى عبدالمطلب بمكان قريب منه) : يواصل قائلا له : مرحبا وأهلا وناقة ورحلا سهلا وملكا يعطى عطاء جزلا. وقد سمع الملك مقالتكم، وعرف قرابتكم، وقبل وسيلتكم، فأنتم أهل الليل والنهار لكم الكرامة ما أقمتم، والحباء إذا ظعنتم» (١٣).

وبعد جلسات متعددة. يكشف الملك سيف بن ذي يزن لعبدالمطلب في نهاية أيام ضيافته له بأن لديه خبرا يخصه، وهو يتعلق بنبوءة الرسول الأعظم (محمد) ﷺ، فيقدم له صفاته وهو لا يزال طفلا.

الملك : إذا ولد بتهامة غلام بين كتفيه شامة، كانت له الامامة ولكم به الزعامة الى يوم القيامة.

عبدالمطلب : أبيت اللعنة، لقد أتيت بخبر ما أتى بمثله أحد، فلولا هيبة الملك وإجلاله وإعظامه، لسألته كشف بشارته إياي ما أزداد به سرورا.

الملك : نبي هذا حينه الذي يولد فيه، أو قد ولد، اسمه أحمد، يموت أبوه وأمه، ويكفله جده وعمه والله باعثه جهارا وجاعل له انصارا يعز به أولياءه ويذل به أعداءه، يكسر الأوثان، ويخمد النيران، ويعبد الرحمن، ويزجر الشيطان، قوله فصل، وحكمه عدل، يأمر بالمعروف ويفعله وينهي عن المنكر ويبطله (١٤).

ويستطرد الملك في وصف صفات الرسولﷺ، وامارات نبوته، وما سيلاقيه من عنت، وما سيقوم من جهاد في سبيل نشر دعوته، ويحذر عبدالمطلب من تآمر اليهود عليه، ففي

كتابهم إشارات الى بشائر نبوته.

وبعد أن يستمع عبدالمطلب لوصايا الملك المتعلقة بالحفيد القادم، يهتف فرحا، مجاهرا بقوله : بشراك عبدالمطلب .. بارك الله فيك يا محمد.. أي عوض عوضني الله عن أبيك عبدالله..!

والمسرحية كما تتبين لنا من طابعها... لا تحظى الا بقليل من الخصائص الدرامية ، اللهم الا فيما يتصل بتقديم موضوعها التاريخي التقليدي الذي لا يوحي بأية دلالات رمزية، يسعى الكاتب أن يبثها من خلاله، ولعل غرضه التعليمي كان المسيطر على حسها العام، وقد تمثل ذلك في طابع المسرحية القصيرة واختزالها للقصة التاريخية، وبعدها عن الرؤية الدرامية وعناصرها ، ولولا ريادتها التاريخية وسبقها الزمني لما سواها من مسرحيات جاءت على نفس النمط في الفترة المتأخرة - لجازفنا باستبعادها عن النمط المسرحي ، وأعتبرناها (اسكتشا مسرحيا أوليا). وأظنها بكل مواصفاتها تلك قريبة منه، حيث الشخصيات المحدودة وذات الوجه الواحد، وذات الصفة الحوارية وغرضها تقديم الحادثة التاريخية بعينها.

وفي المقابل لذلك أشد ما يجذبنا إليها لغتها القوية السلسة، التي تنم عن ثقافة لغوية عالية ، وقراءة في مصادر التاريخ العربي بشكل جيد، ولعلنا نلمح ذلك كله في حسن اقتباس (الطائي) للمقطع التالي من خطبة معروفة لعبدالمطلب وفي هذا المقطع يخاطب الملك سيف بن ذي يزن، قائلا:

«إن الله أحلك — أيها الملك - محلا رفيعا، صعبا ، منيعا شامخا، باذخا ، وأنبتك منبتا طابت أرومته، وعزت جرثومته وثبت أصله وبسق فرعه في أكرم موطن وأطيب معدن، وأنت أبيت اللعنة ملك العرب وربيعها الذي به تخصب وأنت (أيها الملك) رأس العرب الذي إليه تنقاد، وعمودها الذي فيه العماد ومعقلها الذي تلجأ إليه العباد..» (١٥).

وهكذا نجد في هذا الاقتباس ما يدل على ذوق أديب مثقف يختار نصا يمثل هذه اللغة السلسة، القوية الجزلة التي تثير مشاعر الفخر والاعتزاز في قلب الملك الذي تختزن ذاته عصارة تاريخ حافل بالأمجاد والقوة، وهذه اللغة تناسب مقامه الرفيع، وقد خاطبه بها وفد قادم لتهنئته، مما يوحي بتفاعل المؤلف مع أحداث قصته، تفاعلا يدل - من طرف آخر - على إعجابه بها إعجابا شديدا . وكما أشرنا سابقا فإن منبع هذا الاعجاب هو دلالته الرمزية على النضال القومي العربي القديم، فما أحرى الطائي أن يقدمها لقرائه وهو يرى وطنه العربي الكبير في تلك الفترة (أواخر الأربعينات) يرزح تحت وطأة الاستعمار . وفي القصة أيضا جانب تعليمي ينبع من هذا الحس الوطني،، ويريد توصيله الى تلاميذه في المدرسة التي كان يدرس فيها (السعيدية) والتي قدمت هذه المسرحية على مسرحها.

خامسا : المقال

نال المقال من أديبنا عناية كبرى ؛ إذ يبلغ مجمل ما كتبه في هذا المجال (٢٨١) مقالا تتنوع بين أنماط عدة أهمها : المقال الأدبي والمقال التاريخي ، والمقال الاجتماعي ، والمقال الاسلامي.

وترجع بداية كتابة الطائي لفن المقال الى مرحلة التكوين؛ إذ يجد الباحث مجموعة من المقالات المخطوطة كتبها حينما كان طالبا في بغداد. وأول مقال من هذه المقالات عنوانه «في العيد»، وقد كتبه في ١٨/ ١٠/ ١٩٤٠، وهناك مقالات أخرى وخواطر، كتبها الطائي في هذه الفترة المبكرة من حياته، مثل «وقفة على البحر» وقد كتبها في ٢/ ٥/ ١٩٤٢، وبعض الرسائل الأدبية التي تتخذ بعض ملامح المقال الأدبي، وقد كتبها الى زكي مبارك في ١٩٤٠ .

والطائي غزير الانتاج في هذا المجال، ويعود ذلك الى مهنته الصحفية والاذاعية التي ساعدت في إذكاء روح الكتابة المقالية فلا غرو أن نجد انتاجه موزعا بين صحف وإذاعات الخليج والوطن العربي، ولقد تم تتبع الانتاج على نحو يشير الى أن الطائي كتب فيما يقارب من أربع عشرة صحيفة، وتحدث عبر أربع اذاعات ، وذلك على امتداد حياته القصيرة.

ولقد تم جمع بعض ذلك الانتاج في كتب عديدة قام أبناؤه بطباعتها من بعده، ومازال الأكثر منه مخطوطا، أو منشورا في الصحف. وأهم هذه الكتب. «الأدب المعاصر في الخليج العربي» ، وقد طبعه معهد البحوث والدراسات التابع للجامعة العربية عام ١٩٧٤ وكذا «دراسات عن الخليج العربي» وقد طبع في مسقط في مطبعة الألوان الحديثة عام ١٩٨٣، وكذلك «شعراء معاصرون» عام ١٩٨٧، و«مواقف» عام ١٩٩٠.

سادسا : السيرة الذاتية

تعتبر سيرة الطائي الذاتية من طلائع السير الذاتية التي كتبها كتاب الخليج العربي وشخصياته الأدبية والثقافية ؛ فقد شرع في كتابتها بتاريخ ٢٣/ ٥/ ١٩٤٩، وسجل احداثا كثيرة في الخمسينات والستينات والسبعينات ، ونحن نجد آخر يومية كتبها ترجع الى ٩/ ٦/ ١٩٧١، وبين هذين التاريخين (البداية والنهاية) يمكن تناول هذه السيرة حسب المراحل التالية:

١ - مرحلة مسقط - باكستان

وجدت مخطوطة - كنص أدبي - تتكون من ٥٤ صفحة من الحجم المتوسط وتتناول حياته الاجتماعية داخل أسرته، ووظيفته كمدرس في المدرسة السعيدية، وما لاقاه فيها من صعوبات إدارية وتعليمية ، أدت به في نهاية المطاف الى الهجرة الى باكستان ليعمل مدرسا، في كلية اللغة العربية، ومن ثم

رجوعه الى مسقط مرة أخرى لما لاقاه من ظروف اقتصادية حتمت عودته، وفي مسقط وباكستان يسجل أحداثا، ومواقف طريفة، حدثت له سواء في عمله الوظيفي أو نشاطه الثقافي أو على صعيد علاقاته بأصدقائه [١٦]. ويشير ضمن كشفه ذلك الى معالم جريئة تصور رؤاه الفكرية والثقافية، في تلك الفترة المتقدمة من حياته.

كما أنه عني بتسجيل نشاطه الأدبي في هذه المرحلة، فهو يظهر لنا قراءاته وكتاباته ومتابعاته الثقافية كما يعرض لنا مناسبات بعض قصائده وأيضا مسرحيتيه اللتين يذكر عنهما أنهما مثلتا في المسرح المدرسي في المدرسة السعيدية بمسقط في تلك الفترة.

ويبدي في سيرته — في هذه المرحلة ـ روحا قصصية عذبة، واهتماما خالصا بشتى النواحي، أو ما يمكن أن نسميه طبيعة الحياة اليومية للعصر الذي عاش فيه ففي سيرته يقظة الفنان ودقة المؤرخ وتحريه، وقد ساعده أسلوبه الأدبي، على تقديم كل ذلك بلغة سلسة عذبة، صافية يمكن ملاحظتها من خلال هذا المقطع الذي صور فيه أسباب هجرته الى باكستان.

«خرجت من مسقط ساخطا بالحياة برما بحاضري، كارها لمحيطي: كم دعوت الله أن يكتب لي الخروج! دعوته حين ينهمر الغيث، ويهدر الرعد.. دعوته حين ينعم عليّ أن أتوجه إليه. دعوته حين أرى الهلال. أو تطول بي الطريق، وحسبك ذلك شاهدا على الحال التي تعوزني اذ كنت بالوطن وعلى النفسية التي دفعتني الى هجرانه » [١٧].

ويستمر الطائي في تقديم أحداث حياته في هذه المرحلة بنفس هذا التوهج العاطفي، هذه الحرارة المتوقدة التي تجذب القاريء، ولا تدعه يفارقها، فهو مشدود نحوها شدا كبيرا، وتلك واحدة من أنماط التأثير الذي يخلقه النص الأدبي في قارئه.

٢ – مرحلة البحرين – الكويت:

لم يكمل الطائي كتابة سيرته في هذه المرحلة كنص أدبي متكامل ، وإنما تركها على هيئة يوميات سجل فيها باقتضاب، ما حدث في أيامه من أحداث مهمة كان أغلبها ذا طابع حياتي واجتماعي وثقافي عام.

وتقع مذكراته اليومية لهذه المرحلة فيما يقارب ٦٨ صفحة مخطوطة بخط يد [١٨] عني فيها بقضايا الأسرة أولا فهو يصف علاقاته الاجتماعية، وصلاته بأصدقائه وأهله، كما يصف أولاده من حيث تواريخ ميلادهم وميولهم وطبائعهم، وصفاتهم وسير دراساتهم وأحلامهم وما يستجد في نموهم عقلا وجسما ويسجل رحلات أسرته ، وزياراتها، وما حدث فيها من مواقف مهمة ذات تأثير في مجرى حياته كحالات وفاة بعض أهله (عمه ـ خاله ـ والديه) وأيضا حالات الزواج التي تتم في نطاق أسرته.

ويعني بتتبع نشاطه الثقافي والأدبي، من خلال كتابته في الصحف وإذاعته للبرامج الثقافية في الاذاعة سواء في الكويت أو البحرين. حيث نجد رصدا لكل ما نشره أو أذاعه في هذه الفترة، إضافة الى ما قام به من أنشطة في النوادي والجمعيات الثقافية فهو يسجل دوره في أنشطة (اتحاد الأندية الوطنية) في البحرين بصفته سكرتيرا لها حيث محاضراته في المناسبات الدينية والوطنية ، وحيث استضافته للشخصيات الفنية والثقافية فهو يقول في إحدى يومياته «بدأنا الموسم الثقافي لاتحاد الأندية بمحاضرة ألقاها الأستاذ رسول الجشي. ونستعد الآن للمحاضرة الثانية عن التعليم العام والفني. وننتظر وصول الاستاذ محمد فؤاد جلال للاشتراك في هذا الموسم » [١٩]

٣ – مرحلة الامارات ـ عُمان

وهي مرحلة أقل وطأة على كاتبها من سابقتيها، ونلاحظ قلة تسجيل الطائي ليومياته فيها، ويكتفي بالاشارة المقتضبة إليها ناهيك عن بروز عنصر الحذر من الاستطراد في شرح بعض مجرياتها.

أما حياته الأدبية والثقافية في هذه الفترة سواء في الامارات أو في عُمان، وهي تقترن بتوليه مناصب استوجبت منه عنصر الكتمان، حتى في سيرته الذاتية التي أعلن في البداية أنه سيتوخى عنصر الصدق في تسجيلها.

ويكتفي في هذه المرحلة بتسجيل وقائع من خلال مهامه الوظيفية الرسمية التي قام بها حين كان وزيرا ممثلة في اشتراكه في «وفد الصداقة»، وزياراته للأقطار العربية والأجنبية معرفا بنهضة عُمان الحديثة. ويذكر زيارته لسويسرا في ٢/٥/١٩٧١، والعراق في ٥/٦/١٩٧١ ، ولبنان ٧/٦/١٩٧١، والاردن في ٩/٦/١٩٧١. ويسجل في هذه الزيارات المواقف التي حدثت له على صعيده الشخصي، دون أن يشرح مظاهر تلك الزيارات على صعيد المهمة الرسمية التي أوكلت إليه في تلك الزيارات، وهي مهة تندرج في اعتقادنا في إطار منصبه الوزاري الذي يحمل أسراره ، ويتوخى كتمانها وحتى في هذه المذكرات الخاصة.

وفي هذه المرحلة نلاحظ إشارات طفيفة الى رحلاته وتنقلاته وزياراته لمناطق عُمان، وذلك لاداء مهام وظيفية فرضتها عليه مهنته كوزير للاعلام والشؤون الاجتماعية من أجل النهوض قدما بوسائل التنمية في الوطن المتفتح على عهد جديد يحمل أبعاد التحضر والرقي والازدهار.

خواص سيرة الطائي الذاتية

في هذه المراحل الثلاث من مذكرات الطائي تتحقق خواص

وشروط السيرة الذاتية ـ الى حد ما ـ فهو يعتمد فيها على وثائق، ورسائل وشواهد يثبت بها حقائق حياته، وكثيرا ما نلمح تأكيداته عليها وقد وجدنا بالفعل تلك الرسائل «مؤرشفة» في مكتبته الخاصة، وملفات عمله في حقل التعليم والاعلام إضافة لرسائله الخاصة التي احتفظ بها لهذه الغاية.

كما أن سيرته جاءت متنامية متتبعة لمراحل حياته ففي المرحلة الأولى يصور طفولته وشبابه، وما اكتنفهما من ظروف وما أحاط بهما من مصاعب، في المرحلة الثانية يتتبع مراحل شبابه وعطاءاته المتوهجة ، في كافة الأصعدة، وفي المرحلة الثالثة يظهر قناعاته بالعمل الثقافي ، ورفضه لكل ما كان ينادي به، خاصة أنه وجده متحققا في إطار النهضة الحديثة التي أراد أن يستكمل به دوره الريادي في قضايا التنمية والتحضر لكن العمر لم يمهله كثيرا.

ونلمح في هذه المرحلة الأخيرة استقراره الذهني، وخضوعه لمستويات شتى من القناعات خاصة الفكرية، لذا لم يكن انتاجه الأدبي فيها مشتعلا كما كان في المراحل السابقة.

كذلك لا يلجأ الطائي في سيرته الى الخيال كثيرا في تصويره للمواقف؛ فأغلب ما جاء في سيرته عبارة عن حقائق واقعية مدعمة بالأدلة والبراهين؛ ولعله كان على وعي بأن فن السيرة الذاتية «يعتبر فنا لا بمقدار صلته بالخيال، وانما لأنه يقوم على خطة أو رسم أو بناء للحقائق فهو أدب تفسيري للظواهر المحيطة به» [٢٠] وهذا النوع من الأدب يخلق خلقا من حيث صلة صاحبه بغاية محددة تهديه الى اختياراته للحقائق؛ وهو كالراوي ، والقاص يحاول أن يكشف عن الصراع ، سواء مع نفسه أو مع الناس من حوله، ولكنه لايستطيع أن يحكم خياله في أجزاء ذلك الصراع فبدلا من أن يقف موقف الخلاق تراه يقف موقف المستكشف المفسر لأشياء وأشخاص وجدوا في الحقيقة. ولعل أبسط الأدلة على ذلك ما ذكره عن تقييمه لبعض الأشخاص أثناء تعامله معهم في البحرين والكويت [٢١] فهو يذكر موقف أصدقائه الذين ساعدوه وقت محنه ، مفسرا مواقفهم رابطا إياها بمواقف أخرى في حياته .

والملاحظ أن سيرة الطائي الذاتية وبخاصة في المرحلتين الأولين كانت استجابة للهموم الثقال التي كان يحس بها في حياته نتيجة لصخبها، على أن هذه الاستجابة لم تكن مظهرا من مظاهر النكوص أو إظهارا لعالمه الخارجي، وإشراكا للآخرين في تجاربه ومحاولة منه لتجنب أبناء مجتمعه، وانما كانت نتاج قناعات داخلية أفرزتها معالم التجربة بصدق وقد تبين ذلك من خلال دوافع كتابته لهذه السيرة، فهو يقول في المرحلة الأولى من تلك السيرة.

«هي وسيلة مناسبة للسلوى ومغالبة الأشجان؟! إذن فلأكتب مذكراتي . أجل فلقد حاولت أن أخفف من سعران النار في قلبي ومن هواجس الكمد في نفسي. وسعيت الى أن أطلق جبهتي من العقد ، وأجمع بصري بعد أن تمزق . نظرت الى هنا وهناك أستعين بالشاي والشعر، والنظر الى الحسن والزهر. ولكن وا أسفاه فشلت !! فما العمل إذن؟ وأين الطريق الى السلوان؟ إنها المذكرات» [٢٢].

أما في المرحلة الثانية، فيبرر دوافعه لكتابة مذكراته بقوله: «لتبقى تذكارا لي في هذه الحياة ولأولادي من بعدي، ولمن يستجلون بها حقائق حياتي» [٢٣].

ولعل تلك الدوافع من الأهمية بمكان ، إذا سلمنا ان مذكراته تلك كانت مثالا للصدق وتجسيدا للمعاناة بكافة صورها . إلا إننا نلمح أن ذلك الصدق كان نسبيا، وبخاصة في المرحلة الأخيرة التي تختلف تماما عن توجهات الكاتب وتطلعاته السابقة. فهو وإن قصد في المرحلتين الأولين تجلية أطر الصدق والحقيقة ، فإنه في الثالثة فشل؛ لأن روح المعاناة خفت وتطلعات الموقف الفكري تلاشت . فما بقيت له إلا الأحلام التي طالما سعى إليها خاصة أنه وجد في المرحلة الأخيرة توافقا مع مساعيه وأمله؛ فهو يقول «هل يدور في حسبان امرىء واجه الظلمات، وكابد المصاعب وعانى المشاكل، أنه سيسمع بالفرج فجاة.. هل يدور في حسبان هذا الانسان أن سنوات البعد عن الوطن والغربة عن الأهل يمكن أن يبزغ أمام عينيه فجر يبدد ظلماءها ويرفع أثقالها ؟ لا أعتقد ان الانسان يتوقع الفرج صدفة دون أن تكون له مقدمات مشهودة أو مسموعة يدفعه الى هذا التوقع كثرة ما عانى من مصائب. ذلك ما حدث صباح يوم السبت ٢٥/ ٧/ ١٩٧٠» [٢٤].

وإذا كان عنصر الصدق قد تجسد بوضوح في سيرة الطائي فإن دوافعه كانت بسبب «الألم» الذي كان يعاني منه على صعيد حياته المعنوية لا المادية؛ إذ إن الألم هو الذي يضطر الذات الى أن تخلع على حياتها معنى، وما كتابة سيرة من السير الذاتية إلا بهدف أن يخلع الكاتب على حياته معنى. فالألم كدافع لكتابة السير، أداة فعالة تزيد من خصب الحياة الروحية وتعمل على صقل الشخصية ولكن بشرط أن تجعل منه أداة عمق للحياة الباطنية [٢٥] كما يقول الدكتور زكريا ابراهيم.

واذا كان الصدق والألم والمعاناة دعائم رئيسية للسيرة الذاتية فإن سيرة الطائي كانت مغلفة ببعض الشذرات السلبية التي فرضتها عليه عواطفه الدينية والخلقية والاجتماعية والتي تحتم عليه عدم الافصاح إلا عن بعض أشياء ومن ثم فقد صور لنا الجانب الايجابي من حياته والجانب الذي لا يمس سمعته الطيبة بشيء ، وترك الجانب الآخر منسيا. ولعل عاطفته الدينية التي بدت واضحة في سيرته حولت بعض ملامحها الى وعظ وتذكير بقدرة الله على رعاية البشر وحفظهم وأن أرزاقهم

مكفولة لديه وخاصة في المرحلة الأولى حينما غادر وطنه مهاجرا الى باكستان، ليطلب العمل وهو لا يدري هل يتحقق طلبه أم لا كذلك في بعض المواقف الحزينة التي يرزأ فيها بفقد عزيز لديه كحالات الوفاة التي طرأت على أمه وهو بعيد عنها. حيث ألم به الحزن، واشتد عليه الوجع المعنوي فكانت المذكرات الوسيلة التي تخفف من وقع تلك الحالة الحزينة.

ومن جانب آخر كانت المشاعر الدينية والمباديء الاخلاقية ظاهرتين في سيرة الطائي وهي بذلك لونت العمل الأدبي وأثرت في حقائقه «ذلك أن أساس السيرة الذاتية هو الانسان فاذا وقع الكاتب تحت تأثير تلك العواطف قلت رغبته في التجارب الانسانية وتحرج من أن يذكر منها بعض الآثام والنقائص لئلا يرسم للناس القدوة السيئة والمثال المضلل»[٢٦].

ولذلك كان الصدق في سيرة الطائي محاولة، لا أمر متحققا، ويكفيه أنه حاول تسجيل مواقف، وتوثيق أحداث لم تكن في الحسبان خاصة تلك التي شملت الأحداث الثقافية في منطقة الخليج بأسرها ولم يكن تسجيله ذلك في إطار تاريخي بحت، بل كان ممتزجا بالطابع الأدبي؛ وهو بذلك يحتل مكان الريادة في هذا المجال وهي ريادة تضاف الى رياداته في كتابة فن القصة والمسرح والرواية في سلطنة عمان وأوطانه الخليجية التي عاش فيها فترات من عمره.

❋ ❋ ❋

هذا هو مجمل إنتاج الطائي الأدبي مخطوطا ومنشورا غير أن إنتاجا آخر في مجال التاريخ يمكن الاشارة إليه ويتمثل في كتابه الذي جمعه ووسمه بـ «تاريخ عُمان السياسي» وقدم فيه قراءة أولية للتاريخ العماني على امتداده الطويل، مستجليا فيه رؤى وطنية وأخرى قومية.

وأمام هذا الانتاج المتنوع كما وكيفا، يمكن استخلاص معالم الريادة التي سجلها التاريخ الأدبي العُماني لعبدالله الطائي.. هذا الكاتب الأديب الشاعر. الذي جاء نتاجه عصارة حياة مثيرة، خصبة متنوعة المصادر والاستيحاءات ومن هنا كانت دلالة اتساع الحركة التي تميز بها دون غيره من أدباء عُمان وشعرائها ــ وذلك على نحو ما سيتضح في الدراسة التفصيلية التحليلية التالية لفنون أدبه.

الهوامش والمراجع التوثيقية:

١ - نقصد بها تلك التي قدمها في التاريخ العُماني الحديث، وعنونها بـ«تاريخ عُمان السياسي».
٢ - اعتمادا على أول نص شعري كتبه عام ١٩٤٢، وآخر نص كتبه عام ١٩٧٣.
٣ - ونعني بها المكونات الاخرى غير الشعرية، باعتباره اول من كتبها في عُمان. أما الشعر فترجع اهمية إنتاجه بالنسبة للأدب العُماني الى كونه جدد قوالبه الموضوعية والفنية متأثرا بمدرسة الاحياء والبعث والأدب العربي.
٤ - كما يشير في مذكراته الشخصية ليوم ١٩٥٧/٦/١٤م، فهو يذكر على وجه الخصوص دور الشاعر ابراهيم العريض في تشجيعه.
٥ - يجد الباحث مظاهر ذلك متجلية في كتابه «تاريخ عمان السياسي» وبعض المقالات التاريخية؛ إذ أن إرهاصاتها الأولى «فكرتها» كانت مدرسية أو أكاديمية ناتجة من دروسه التي كان يلقيها على طلابه في المدرسة السعيدية بمسقط،أو مدرسة الهداية الخليفية بالبحرين أو في معهد البحوث والدراسات بالقاهرة.
٦ - كما فعل في المدرسة السعيدية عندما دفعت به ظروف زيارة السلطان سعيد بن تيمور للمدرسة الى كتابة ذلك النص المسرحي «جابر عثرات الكرام» وتمثيله مع الطلاب واخراجه أيضا كما تشير مذكراته ليوم ١٩٤٨/٥/١٤.
٧ - تقترب في شكلها وحجمها من الرواية، الا أن أبعادها الموضوعية الأخرى والفنية أيضا لا تسمح بإدراجها ضمن سياق الرواية، وإنما يمكن اعتبارها قصة طويلة، تهدف الى تسجيل الوقائع ورصدها أكثر من عنايتها بالنمط القصصي الفني المركز. وهي تعتمد على بعدها الزمني الطويل وشخصياتها الكثيرة وأحداثها المكثفة.
٨ - يشير في مذكراته الى أنه قام وحده باخراجها فنيا.
٩ - لم نتمكن من العثور على نصوص أو محاولات مسرحية للطائي غير هاتين المسرحيتين مما يعطي دلالة الحكم بأن الطائي اكتفى بهما، تمشيا مع ضرورات العملية التعليمية في المدرسة السعيدية، التي دفعته الى الكتابة.
١٠ - ظواهر التجربة المسرحية في البحرين : د. ابراهيم غلوم ط ١، شركة الربيعان، الكويت ١٩٨٢، ص ١٩.
١١ - تحمل مسرحية إبراهيم العريض «وامعتصماه »خصائص العمل المسرحي المتكامل «من هنا حظيت باهتمام النقاد المسرحيين كما فعل الدكتور ابراهيم غلوم، حينما تناولها بالنقد والتحليل في دراسة ضمنها كتابه السابق ص ١٥ - ٨٥.
١٢ - العقد الفريد : لأبي عمر أحمد بن محمد بن عبدربه الأندلسي، تحقيق أحمد أمين وآخرين ج ١، ط «دار الكتاب اللبناني »، بيروت ١٩٨٦، ص ٢٩٤.
١٣ - مسرحية «بشرى لعبد الملك، مخطوطة ، ورقة رقم (١)، و(الحباء) في العبارة الأخيرة : تعني القرب من الملك.
١٤ - المسرحية نفسها، ورقة رقم (٢).
١٥ - مسرحية «بشرى لعبدالمطلب»، مخطوطة ورقة رقم (١). وهذا النص جزء من خطبة معروفة تنسبها بعض كتب الأدب لعبدالمطلب.
١٦ - لا سبيل هنا للكشف عن مظاهر تلك الأحداث والمواقف : لأنها تدخل ضمن خصوصياته.
١٧ - السيرة الذاتية لعبدالله الطائي. مخطوطة ورقة رقم (٢).
١٨ - مكتوبة على ورق من القطع المتوسط وغير مرقمة ، وقد سعينا الى ترقيمها لأجل توثيق مادة هذا البحث.
١٩ - مذكرات الطائي ليوم ١٩٥٩/١/١٨ (مخطوطة) ورقة رقم (٥٢).
٢٠ - فن السيرة الذاتية د. احسان عباس ط ٤ ، دار الشروق ، عمان ، الأردن، ١٩٨٨ ص ٥٨.
٢١ - يمكن النظر الى أمثلة ذلك في مذكرات الطائي مرحلة البحرين والكويت، (مخطوطة) ورقة رقم ٢٩ - ٣٦.
٢٢ - مذكرات الطائي ليوم ١٩٤٩/٥/٢٣ (مخطوطة) ورقة رقم (١).
٢٣ - مذكرات الطائي ليوم ١٩٥٩/٥/١٠ (مخطوطة) ورقة رقم (٥٦).
٢٤ - مذكرات الطائي ليوم ١٩٧٠/٧/٢٥ (مخطوطة) ورقة رقم (٧١).
٢٥ - مشكلة الانسان د. زكريا ابراهيم :ص، ٣٧. وأيضا أدب السيرة الذاتية الدكتوراة عبدالعزيز شرف : ص ١٨.
٢٦ - Nicolsan: The development of Eng Biography, 3nd impresion, London, 1974, p11.

❋ ❋ ❋



محاورة «عبدالله العروي» في «من التـــاريخ الى الحـــب»: الرواية، النقد والتجربة الابداعية

صدوق نور الدين *

في طبيعة الحوار

١ - قلة هي الكتب التي اتخذت تقنية الحوار منطلقا لفهم تجربة كاتب أو مبدع، بحثا عن إضاءة مسافات في تجربته الابداعية .. القول بالقلة لا يمتد الى التجارب العالمية، وإنما ينحصر في العربية.. وإذا استثنينا جمع الحوارات في كتب، نحو ما حدث و«حنا مينه» ثم «عبدالرحمن منيف» ، فإننا لا نقف على صيغة الحوار الموسع الطويل، سواء بخصوص إبداعية مبدع أو رأيه في الكتابة العربية، إلا على نموذج يكاد يكون متفردا، إذا ما ألمحنا لمستوى التكافؤ الجامع بين متحاورين : «جواد حيداوي» و«صلاح ستيتيه» .. وهو الحوار المرسوم بـ«ليل المعنى» [١].

في الأدب المغربي الحديث، استحضر «حرقة الأسئلة» .. الكتاب الذي خص به الشاعر والروائي «عبداللطيف اللعبي» وكان حاوره «جاك أليساندرا» فيما أنجز الترجمة «علي تيزكاد»[٢].. أعتبر من «التاريخ الى الحب» بمثابة تجربة ثانية استهدفت التركيز أساسا على «الوصف» كما تمثل لدى «عبدالله العروي» في:

أ - قراءة الرواية العالمية والعربية..

ب - الاسهام في كتابتها وطرح تصورات نظرية عن/وفي ذلك.

ج - تقويم الجهد النقدي العربي..

٢ - إن طبيعة الحوار الشفوية (لا أتحدث عن الأسئلة التي تجاب عنها كتابة) تفرض على السائل اعداد أسئلة الحوار،وبالتالي التهيؤ لخلق أسئلة وليدة اللحظة، فتأتي على نمط رد، استفسار أو تدخل..

أما شخص المحاور فإن ليس بين يديه إلا أن يجيب.. وهو في إجاباته يستحضر خيوطا فيما تغيب عنه أخرى.. ذلك أن فسحة التأمل والتخييل تقترن بالمكتوب لا بالشفوي.. وليس غريبا إن كانت مزالق الحوار أوقعت رؤساء دول وحكومات وليس الكتاب وحدهم.

٣ - لن نحتاج في هذا المقام، محاورة حوار «من التاريخ الى الحب»، التذكير بأن الأستاذ «عبدالله العروي» قد خص بـ«الوصف» الفصل الأخير من كتابه: «الأيديولوجية العربية المعاصرة» : «العرب والتعبير عن الذات» وكان أيضا نشر بأحد أعداد مجلة «أقلام» المغربية موضوعا عن «الأقصوصة»..

امتدت محاورة «العروي» في «من التاريخ الى الحب» خمس ساعات متصلة، ويظهر من التنصيص الوارد في شكل إشارة وتوضيح (ص/٩) أن إدارة الحوار تمت من جانب طرفين:

أ/ طرف اعتمد كتابة الأسئلة وإرسالها مباشرة، ويتعلق الأمر بالاستاذ «محمد برادة»..

ب / طرف أسهم وأنجز ورتب الأسئلة، واقصد الأستاذ: «محمد الداهي» ..

ما أريد بلوغه، هو أن محاورة «عبدالله العروي» روائيا ليست كقراءته كاتبا.. وسوف نستدل على ذلك في حينه.

«وقتية » دستويفسكي الدائمة:

١ - إن كل حديث عن الرواية بمثابة تطرق لجنس أدبي حديث.. وباعتباره كذلك، فإن ما يسميه مرونته.. فلا توجد مكونة أساسية ثابتة يعتمدها لانشاء كتابة روائية تامة المواصفات.. لذلك تعددت صياغات الانجاز الروائي، كما توسعت كفاءات ممارسيه ، وبالتالي صعب/يصعب الذهاب الى تقويم تجربة روائية وحصرها في جوانب دون أخرى.. فكل قراءة للرواية متجددة وقوع على خيط، خيوط انفلتت في سياق التناول النقدي والتأويل الأدبي..

* كاتب من المغرب.

إن الـروايـة تجنـح لقـول عالم الحيـاة الـواسع، ومـا دام الروائي، لا يمسكه في كليته (وإلا كانـت تجربة واحدة تغني عن كثيرات)فكيف بـالناقد الـذي يتخيل إلا مـن خيال سابـق ، فهو خيال الروائي بالذات؟

٢ - في القسـم الأول مـن حوار «مـن التـاريـخ الى الحب» يركـز على الرواية العالميـة نشأة وتقويما .. والملاحـظ في سياق تمثل وضـع الرواية العالمي، امتـداد الحكم الى الرواية العـربية تلقيا وتداولا، الى جانب تقويم تجربة «نجيب محفوظ» الروائية.

ما يلفت النظر بالنسبة إلينا - نحن العـرب - كون التفكير في الـروايـة العـالميـة لا يتحقـق خـارج استحضـار تجربتنـا والعكس.. إن القياس والبحث عن العالمية بمثابة هاجسين يطمح إليهما .. ولكأن الـذات لا تحقق هـويتها الحقـة، إلا متى اعترف الآخر بها..

يذهـب الأستاذ «العـروي» في حديثـه عن نشـأة الروايـة العالمية وتطورها، وفي سياق مناقشة «فورستر» الى التالي:

«.. يبدو لي أن الـرواية بـالمعنى المعـاصر نشأت في انجلترا وتطورت فيهـا وانتقلت بعد ذلـك الى بلدان أخرى.. ولكـن بقيت انجلترا باستمرار ، تمثل احدى قمـم الفن الروائي ، فلا أدري ما هو السبب الحقيقي وراء هذا الحكم ..» (ص/ ١٠ من الكتاب).

إن الحديث عـن النشـأة، التطـور، الى حـد مـا الانتقـال، مواصفات اختصت بها الرواية الانجليزية لكـن حصر الرواية كفن، وكقمـة لهذا الفن بـانجلترا يغدو اقصـاء لتجارب روائيـة عالميـة في دول أخرى من هـذا العالم .. ألم يتحـدث «العروي» في مقام آخـر من هذا الحوار عـن الروايـة الأمريكية بتحفـظ شبه شديد هو التالي:

«.. لا أحد من كتاب أمريكا الكبار، يستطيع أن يقول: كتبت الرواية الأمريكية .. لا ملفيل ولا همنجواي ولا فيتزجيرالد.. كل واحد حاول ، في نطاق محدود، هـذا في الشمال وهذا في الجنوب، وهذا في الشمال الشرقي، وهذا في الغرب..» (ص/٢٦)..

فما جـيء بـه عـن الـروايـة الأمـريكيـة يحق اعتماده بخصوص الرواية العالمية ككـل.. ذلك أن التجربة ليست واحدة وإنما هـي تجارب وممارسـات الروايـة في روسيـا ، في أمريكـا اللاتينية، اليابان ، ألمانيا ، ألبانيا واليونان..

إن التجربـة العالمية للـرواية تجربـة دول وأمم..بالاضـافة لهذا، فـإن الأثر الـذي تخلفه/ تخلقـه تجارب عالميـة أقوى ممـا يحضر لـدى أخرى.. كمثـال إن فاعليـة النـص الروائي الـروسي وانتقـاله السريـع ممثـلا في «دستويفسكـي»، تفـاوت عن الأثـر الانجليزي وبشكل قوي.. فما من كـاتب غربي أو عربي وحتى لا نقول قارئا لا يستحضر هذه التجربة .. تقول :« فرجينيا وولف»:

«إن أكثر الملاحظات أولية عن الـرواية الانجليزية الحديثة لا تكاد تتجنـب ذكر التأثير الـروسي ، وإذا ما ذكر الـروس فإن المرء يتعرض لخطـر الشعور بأن الكتـابة عن أي قصـص آخر غير قصصهم ليس إلا مضيعة للوقت..» (٣).

إذن ، قد يتعلـق الأمر ببدايـة وبتطور ، لكن ليـس بتمثيل دائم، لنتأمـل هذا الرأي الروائي التشيكـي «ميلان كونـديرا» ، بصدد تعداد ثيمات الرواية العالمية والأبرز ممن خاضوا فيها:

«.. لقد اكتشفـت الروايـة ، واحدة بعـد أخرى، بطـريقتها الخاصة، وبمنطقها الخاص، مختلف جوانـب الوجود: تساءلت مع معاصري سرفـانتس عما هي المغامرة وبدأت مـع صموئيل ريتشاردسون في فحـص «ما يدور في الداخـل» وفي الكشف عن الحياة السرية للمشـاعر، واكتشفت مع بلـزاك تجذر الانسان في التاريخ وسبرت مع فلوبير أرضا كانت حتى ذلك الحين مجهولة هي أرض الحيـاة اليوميـة، وعكفت مـع تولستـوي على تدخـل الـلاعقـلاني في القـرارات وفي السلـوك البشري.. إنها تستقصي الزمن : اللحظة الماضية التي لا يمكـن القبض عليها مع مارسيل بـورست واللحظـة الحاضرة التي لا يمكـن القبـض عليها مـع جيمس جويس وتستجوب مع تـوماس مان دور الأساطير التي تهدي وهي الآتية من أعماق الزمن، خطانا ، الخ الخ..» (٤).

٣ - ليست الكتابـة الروائية كفاءة أدبيـة فقط، إنما اقتناع بما يقدم على انجازه. إذ الكفاءة وحدها، تزج بصاحبها الى رهان التحـدي دون الاقتنـاع بما يفعـل. . فلم يعـد كـافيـا التفكير في الانجاز الـروائي لمجرده، كيما يقـال: إن الاسم الفـلاني أصدر روايـة..

الجمع بين الكفاءة والاقتناع يـدعو للتفكير وضبط تصور للرواية .. وكـل تصور بمثابة بحث عـن «مادة» و«صيغة» .. إذا توقفنا عند المادة فقط ، فإن البحث عنها يبدأ بـ:

* جمع المعلومات ومراجعة الوثائق..

أو :

* مهارة الاستماع والنظر، مع اللجوء الى التدوين..

أو :

* رسم تخطيطات تصاميم أولية للعمل..

أو:

* كتابة مقالات ثم العودة الى التوسيع عبر جنس الرواية..

ثم وأخيرا،، التصور ثقافة للرواية وانتاج للرواية الثقافة..

لما نتحـدث عن «وقتيـة دستويفسكـي الدائمـة» فإننـا لا نتصدى لـزمنية محدودة سرعان مـا تموت بانطفاء صـاحبها. ولكأن لسان الحال يموت الروائي فتدفن معه رواياته..

إن «دستويفسكـي» يستمر عبر الـوقت وفي الاستمـرارية دليـل الابداعيـة .. أترى يـذكـر «إيكو» ذكـر «دستويفسكـي» مستقبلا؟

يقوّم الأستاذ «عبدالله العروي» التجربة الروائية لـ «دستويفسكي» على النحو التالي:

«.. «دستويفسكي» مثلا لا شك أنه من كبار الروائيين .. لكن هل هو من المبدعين في هذا الفن؟ أنا لا أشاطر، تماما من يقول بهذا الرأي ..» (ص/ ١١ من الكتاب).

إن نفي الابداعية الروائية اقصاء للعوامل الخارجية المتحكمة فيها، والتي تنتهي باستواء العمل واكتماله.. لكنها تظل حاضرة إذا ما اقتضى الأمر استجلاءها (كيف أنجز «صنع الله ابراهيم» مشروع «نجمة أغسطس» ؟) .. وإذا كان «العروي» حصر انتفاء الابداعية في :

١ - الشفوية : (املاء الرواية بعد كتابتها مباشرة).

٢ - مضامين الروايات هي مقالات اجتماعية أنجزت وتمت العودة إليها ..

فإننا بحق نتحدث عن وضع ما قبل رواية «دستويفسكي»، وعن الظرف المحيط بها/ ولها..ذلك أنه انطلق من تصور مجاوزة الكتابة التي تمت بها كتابة الرواية آنئذ.. ولكي يكتمل التصور راهن على «المظهر الحواري» ،، ممثلا في الوعي المستقل، والتعدد الشخصياتي والهوتي.. (٥).

بهذا المظهر لم يكن «دستويفسكي» يقصي كتابة روائية سابقة، وإنما كان يمتد بها من أجل تطوير فن كتابة الرواية ثم يجدر ألا نغفل توجيه النقد للرواية (مثلما هو وضع الرواية في المغرب الآن)، وفق ما أشار إليه «العروي» في سياق الاجابة عن سؤال وارد في القسم الثاني من الكتاب/ الحوار (ص/ ٣٠).. والتوجيه النقدي يرد ما قبل الانجاز، ثم بعده،، وثمة من يقرن ابداعية «دستويفسكي» بـ «رواية المغامرة الأوروبية» وفي هذا الاقتران تلوح أبعاد «التصنيف المنيبية».. يقول «ميخائيل باختين»:

«.. وفي الدراسات المكرسة لـدستويفسكي يربطون في حالات كثيرة جدا خصائص ابداعه بخصائص رواية المغامرة الأوروبية .. وفي هذا الربط يوجد نصيب معلوم من الصدق..»(٦).

لكل هذا أقول لم يكن «دستويفسكي» ليشتغل على الفكرة وحدها (مادة الرواية) وإنما كان هاجس الابداعية المضيفة حاضرا على السواء.

إذا انتقلنا الى روايات الروائي نفسه، وتحدثنا عن المحلية والعالمية بصيغة أخرى : كيف يجد «دستويفسكي» صداه فيما هو أبعد من بلده .. أقول مما تحدث عنه؟

يرد في سياق محاورة الأستاذ «عبدالله العروي» التالي:

«.. كيف نفسر أن هذه الأمور خاصة بروسيا، ومع ذلك يتفهمها القارىء بالمغرب وأوروبا والصين وامريكا اللاتينية؟ أظن، وهذا هو رأيي ، أن هذه النقطة بالذات ليست نقطة خاصة بورسيا وإنما هنا يكمن الابداع هذه النقطة نجد ما يشبهها في الآداب الأوروبية الأخرى.. » (ص/ ١٣ من الكتاب).

ليست المحلية في الابداعات القمة، سوى الطريق الى العالمية.. والروائي الذي ينشغل بـ «مادة الرواية» ، يفكر فيما تكاد الشعوب تشترك فيه.. فتصوير الذل الاجتماعي، المهانات التي تتعرض لها الشعوب، والفقر بقطاعات واسعة في / من المجتمع الى جانب الحقارة والاستعباد، قضايا حيثما عبر عنها أصابت أهدافها.

إن محنة الشعوب في / وعلى تأكيد الحضور : الهوية والحرية ،محنة مشتركة.. وكلما طالها الابداع إلا ووجدت صداها.. لكأن متلقي الرواية المقتنع بها واحد، الرواية المنجزة من لدن الروائي الذي راكم قراءات متباينة في حقول أدبية، فكرية وفلسفية (ألا يستمد ابداع العروي أهميته من قضايا وهموم عربية وغيرها مشتركة ، دون أن نسوي بين الفكر والوصف؟).

اختتم مناقشة القسم الأول بما يلي:

«.. يجب التذكير بأن كبار الروائيين كانوا كلهم ذوي ثقافة موسوعية .. بلزاك كان يعرف كل شيء عن العلم والفلسفة والقانون واللغة.. الخ ..» (ص/ ٢٧. من الكتاب).

صخرة «نجيب محفوظ»

١ - في القسم الثاني من الكتاب/ الحوار، والموسوم بـ «ملاحظات عن التجربة الروائية العربية» يتصدى للحديث عن هذه التجربة انطلاقا من مجالات تداولها ، ثم من العلامة المؤسسة لها، وأرمي الى «نجيب محفوظ».. علما بأن الرأي في هذا الأخير شبه موزع وعلى امتداد الأقسام الثلاثة، الى حضوره في «الأيديولوجية العربية المعاصرة» ، وفي حوارات أخرى سبق وأجريت ضمن مجالات مختلفة..

٢ - إن أي حديث عن التداول ، يرد في سياق «سوسيولوجيا الأدب» ، ويفرض تأسيس تصور عن صناعة تخضع لشروط تاريخية وسياسية واجتماعية أدبية.. هذه البنى في تداخلها هي ما يحقق أعلى مستويات التلقي: منتج مستهلك أو قارىء عمل أدبي .. يرى الأستاذ «عبدالله العروي»:

«.. أقول فقط إن الكاتب العربي يمكنه أن يستغني عن هذه الأسئلة لسبب واحد أنه لا يملك جمهورا.. على أي حال، باستثناء بعض النقط كالقاهرة لأسباب تاريخية معروفة التي تعطي للكاتب جمهورا مهيأ لقراءته في حدود، فلا نجد في العالم العربي ، جمهورا بالمعنى الواسع، الذي يمكن للكاتب أن يقول

إنه يكتب للجمهور الفلاني» (ص /١٨ من الكتاب).

يرد الجواب السابق ضمن الحديث عن الوظيفة: وظيفة الرواية.. وهي المرتبطة بمجال التداول..لكن ،، وعلى امتداد تاريخ الرواية العالمي والعربي ، لا يتوقع لجنس الرواية وظيفة المواجهة والتغيير فهذا متروك لجنس الشعر بالأساس .. فالرواية تستهلك بين قارىء وكتاب، وحتى إذا امتد الأمر الى النقاش أو التحويل الى شريط سينمائي، أو نص مسرحي، فالوظيفة تبقى محدودة .. لكن التوقف عند مسألة التداول ، يدعو الى التفكير بعمق .. فحين نضرب المثال بالقاهرة يجدر ألا نقصي مثلا دمشق وبيروت.. فالعوامل التاريخية متحكمة أصلا في ازدهار الرواية، وفي وجود القارىء لها داخل العواصم السالفة الذكر.. لما نتحدث عن «نجيب محفوظ» نستحضر «حنا مينه» ، «هاني الراهب» «وقبلهما «عبدالسلام العجيل» وأيضا «عبدالرحمن منيف» الذي جاء عن طريق «بيروت» .. هذا الى جانب «توفيق يوسف عواد» و«يوسف حبشي الأشقر».

بعيدا عن الشرط التاريخي ، نتمثل الاجتماعي والأدبي، ونقف عند تونس.. ويحق القول بأن وضع الرواية تداولا وتلقيا في تونس يجاوز الحالة في المغرب.. فالرواية لا تتداول ما لم تخلق لذلك بنيات وفي اعتقادي فإن الاعداد النفسي والاجتماعي يتأسس بالافصاح عن أهمية وقيمة جنس هو الرواية .. مثل هذا الاعداد تجلوه وترسم خططه المقررات التعليمية الى جانب دعم النشر وتقويته.. الدعم الذي لا يدفع الى ذيوع الابداع المحلي فقط، نحو ما كتب «الدوعاجي» و «المسعدي» و«خريف» بل توسيع الدائرة الى العربي وهو ما نزعت إليه «سلسلة عيون المعاصرة» التي عملت على اعادة طبع أهم الروايات العربية، لأهم الأسماء: «نجيب محفوظ» ، «الطيب صالح»، «عبدالرحمن منيف»، «حنا مينه» ، «أميل حبيبي» ، «جمال الغيطاني » وغيرهم..

لقد استطاع الروائي في تونس خلق جمهور داخل تونس وخارجها .. كما أنه من عاصمة هي تونس، تمكن الكاتب العربي الوصول الى أكثر من قارىء داخل رقعة المغرب العربي.. لا أريد الحديث عن/ وفي الوضع السياسي، وبالرغم أقول بأن نزعات الاستبداد واحدة.. لكن الفرق يكمن في توجهين : توجه التنمية الثقافية ، وثمة تستعاد صورة المثقف والكاتب ، وتوجه التحديث الأعمى، حيث تصبح القراءة وانتاج المعرفة وترويجها عناصر لا علاقة لها بالتنمية .. لذلك فان مشكلة القراءة الجمهور، التداول في أكثر من قطر عربي، مشكلة جذورها الأساسية تكمن في السياسي بمظاهره المتباينة والمختلفة.. وإلا فكيف نفسر قوة الصدى الذي تخلفه كتابات أكثر من مبدع عربي: من «حنا مينه» الى «محمد زفزاف» ومن «عبدالرحمن منيف»، «ادوار الخراط» الى «واسيني الأعرج» ، وغير هؤلاء ممن تعددت طبعات كتبهم؟

٣ - أشرت سلفا الى كون الرأي في تجربة «نجيب محفوظ» يتوزع على امتداد أقسام الكتاب / الحوار.. وبقدر ما يرتبط بالشكل، صيغة انتاج الجمال الروائي ، يمتد الى تقويم مضمون رواياتي «محفوظ » ككل.. لنتأمل التالي:

«.. فهذا الحس بالجمال لا أجده عند نجيب محفوظ ..» (ص١٥ من الكتاب) «.. فنجيب محفوظ لا يعير ، لحد الآن، أية أهمية الى الوسيلة اللغوية .» (ص ٣٢. نفسه) «.. ومع ذلك ، في نظري لا يحس نجيب محفوظ باللغة زيادة على أشياء أخرى وجائزة نوبل لا تغير شيئا..» (ص/٣٣. نفسه). « خيبتي مع هذا الروائي هو أنه لم يكشف لنا عن مستوى العقدة المصرية ..» (ص٤٥).

لو أن الأستاذ «العروي» وضع مكان «نجيب محفوظ» بخصوص التأسيس للرواية ،وطولب بالتالي الحكم على تجربته الروائية ، فما أعتقد الرأي يختلف.. ذلك أن تجربة الروائي الواحد تثير من النقد (الكثير هذه الاثارة بيان لتفاوت في درجة الحكم والتقويم.. التباين ذاته الذي يمكن أن يسم انتاج الروائي.. لكن لما .. يصدر الحكم عن روائي ومفكر هو «عبدالله العروي» ، ويكون القارىء خبر ابداع «نجيب محفوظ» ، كما تلقى سيلا من الكتابات النقدية عنه وفي كتاباته ، فإن الأمر يتطلب تفكيرا.

لنقل بداية إن الأحكام السابقة يعوزها الدليل، والمطلوب اقامته كيما يستقيم الرأي ويتأكد.. إذا ما أضفنا لهذا كون الأستاذ «العروي» يسكت عن «أشياء أخرى» كان بإمكانه الفصل التفصيل فيها.

يبلغ الكم الروائي لـ «محفوظ» : ٣٧ رواية.. إذا ما أضفنا إليها «أصداء السيرة الذاتية» نكون أمام ٣٨ نصا روائيا، استهلت بـ «عبث الأقدار» (١٩٣٨) دون أن اجرؤ على القول انتهت بـ«أصداء السيرة الذاتية» (١٩٩٦).. لذلك فالحكم على تجربة «نجيب محفوظ» الروائية، لا يرتبط بمرحلة معينة من مراحل انتاجه الابداعي، إذ ما ألمحنا لكونه يمثل مراحل متباينة ومختلفة باختلاف التطور الذي جسدته الرواية العالمية.. فمصدر التباين أصلا مواكبته للزمن قطعه الشكل الروائي، وللتحولات التي خضع لها المجتمع العربي، تلك التي يتحكم فيها من خارج وليس من داخل .. أقول : إن آثار الغرب في / وعلى التبدلات الاجتماعية العربية وعلى غيرها واضح.. فـ«نجيب محفوظ» كان في رواياته أكثر من واحد ، من روائي، وليس سهلا تأسيس جهد من هذا القبيل.. على أن الذين جنحوا لتقليد مساره عملوا على التكرار إن لم أقل النسخ..

في حكم دال على هذه التجربة قال الناقد السوري «جورج طرابيشي»:

«.. وأعمال نجيب محفوظ ينطبق عليها بشكل خاص «قانون التطور المتفاوت والمركب» .. فقد بدأ بالرواية التاريخية

في «كفـاح طيبـة» و«رادوبيس» وغيرهما، وانتقـل الى الـروايـة الواقعية متـوجا ذلك بـ «الثلاثيـة» ، ثم بدأ انطلاقـا من «اللص والكـلاب» يطور أشكـالا أخرى، وصـولا الى توظيـف التراث في الرواية وهو سباق الى هذا بخلاف مـا يزعم،، إذ جميع ما حققته الروايـة الغربيـة خلال قـرون استطاع روائي عـربي واحد أن يصل إليه خلال سنوات من حياته الخاصة ..» (٧)

إن «محفـوظ» في ابداعـه كليـا، رأي الى المجتمع العـربي في مسار نهضته وكبوته ، رأى إليه من خلال مصر التاريخ والفكر، أكاد أقول من خلال موقع قد لا يصله مستقبلا وفي ظل الظروف الراهنة، أي مجتمع عـربي آخر.. لذلك فعقدته هـي عقدة التقدم، الاصلاح، ونقد المجتمع.

أختتم هـذا الجانب بالقـول، إن الرأي في «نجيـب محفوظ» وبالأخص ضمن الكتاب/ الحوار، انطبـع بنوع من الاستعجال، كما افتقد الشاهد والدليل .. يذهب «جابر عصفور» الى القول :

«.. وعلى رغم هجـومه المتعجل ، غير المنصـف على روايات نجيب محفـوظ، فان كلماتـه عن علاقـة الروايـة بالمدينـة ظلت مقنعة مؤثرة..» (٨).

٤ - أبدأ مـن حيث انتهيت : هـل إن ما كتبه «محفـوظ » لا يمثل للروايـة في المجتمع العربي؟ بمعنـى آخر : هل تخلـو المجتمعات العربية مما يمكن أن يكون حقا «مادة» للكتابة الروائية؟ وهو ما قد يدفع للتساؤل : كيف استطاع «عبدالله العروي» تصيد «مادة الرواية» وتحويلهـا الى «مادة» للرواية؟ أعتقد الفصل في «مادة» الرواية أمر غير ممكن .. ذلك أن التحكم فيما سنقدم على كتابته ، يرتبط بنوعيـة الوعي لدى الروائي : الوعـي السياسي والفكري والاجتماعي .. فمن الروايات التي استقـت مادتها من «الذهني» مباشرة ، فجـاءت فكـريـة خـالصـة والتـي تـرهـن أسئلتهـا بالاجتماعي في البحـث عن «الواقعية» ، وقد يتـداخل الاتجاهان معـا .. والأصـل أن المجتمعـات العـربيـة تطفـح بـأكثـر مـن موضوع،ومادة للكتابة.. ذلك أن مـا نعيشه من ظروف سياسية مترديـة وواقع اجتماعي فكري وتـربوي متخلف، يسهم في انتاج أكثر من مـادة،ومن رواية. . ولنتأمـل وضع أمريكا الـلاتينية ، وكيف ازدهرت داخله وخارجه الرواية .. إن «السيد الرئيس» لـ «استورياس» صورة من/ وعن هذا المجتمع بالذات.

لقد اشتغـل الروائيـون العرب على أكثـر من مـادة ، لنمثل وبعيدا عن «محفوظ» بـ «عبدالـرحمن منيف» .. ذلك أن هاجس رواياته ظـل ومـا يزال السلطـة وقضـايـا الحرية في المجتمـع العربي.. أما «حنا مينه» فـإن الذات بين تنازع الحنين والتوق الى الحب، كان المدار المشتغـل عليه .. لـدى «أميل حبيبـي» و«سليم بـركـات» فـإن محنة الاجتماعـي وسلبيـات السيـاسي حقيقـة ووجـودا ، السؤال المؤرق في روايـاتهم، برغـم اختلاف طـرائق الكتابة والاشتغال الابداعي..

إذا تقصينا التصور النظري الغـربي في مسألة المادة ، فإننا نجد «فرجينيا وولف» تقول:

«إن ما يدعـى «المادة الصالحة للرواية» شيء لا وجـود له، فكـل شيء يصلح لأن يكـون مادة للـرواية ، كـل احساس ، كـل صفة للعقل والروح يمكن أن تصبح موضـوعا للرواية، وما من ادراك يمكن استخدامه» (٩).

ويذهب «هنري جيمس» الى التالي:

«.. ومادة الـرواية ، مثل مـادة التاريخ، مخزونـة أيضا في الوثائق والسجـلات، وحتى لا تفصح عن ذاتها كما يقـولون في كاليفورنيا ، لابد أن نتحدث بثقة ، بنبرة المؤرخ» (١٠).

إن مادة الروايـة أصلا مختلف بصددهـا ، وفي كل مجتمع ثمة ليس مادة واحدة ،وإنما مـواد متعددة، الشيء الذي يدفع الى القول ليـس بزمـن القصة المرتبط بفقـدان الميدان، إنما الـرواية لطابع التعدد في العلاقات واختلاف الاهتمامات وتباين المصالح وتفاحش مجتمع الاستهلاك وتوسع الفضاءات..

لقد جنـس «عبدالله العـروي» تجربتيه الأولى والثـانية بـــ «قصـة»، في حين عد الثـالثة «الفـريـق» رواية وهـو مظهر مـن مظاهر التحـول الاجتماعي والفكري، علما بأن المثقـف فيه، هو من كان يتقصى سمات الرواية والروائية داخل المجتمع..

«عبدالله العروي» والكتابة الروائية

١ - في القسم الثالث والأخير من الكتاب/ الحوار ، يتطرق الى اضاءات لتجربة العروي الروائية والنقدية».

أبدأ بـالقول الى أن قلـة من القراء هـي من تعـرف «عبدالله العروي» الـروائي الى جانب المفكر .. أمـا البقية فتعرفه كـرجل فكر، ولا تكـاد تصفه بـالروائي حتـى، ونعثر على هـذا في مدن مغربية صغيرة أيضا (*).

إن من الكتب مـا أنتجها مؤلفوها فكـادت تطغى على مسار آثارهـم الأخرى.. فمـن يذكـر «عبدالله العـروي» يقرنـه بكتاب «الايديولوجية العربيـة المعاصرة» دون غيره.. ومن يتحدث عن «الطيب طالح» لا يكاد يذكر سوى «موسم الهجرة الى الشمال»، في حين أن «عـرس الـزيـن» و«دومـة ود حـامـد» مـن الأعمال الابـداعيـة العربيـة القيمـة.. يقـول الروائي المغـربي «محمـد زفزاف»:

«أن رأيي أن عبـدالله العروي لـو لم يكتب الايـديولـوجية العربية المعاصرة لما عرفه الأخوة العرب في المشرق ..» (١١).

إذا اعتبرت الـرأي صائبـا، فمن حقـي أن أذهب بعيـدا في القول الى أن «عبـدالله العروي» وفي الظرف الـذي أنتج في كتـابه الأول جاء أصلا من الغرب، أما تـرجمة كتابه، فهي التي جعلته يتبوأ مكانتـه ـ برغم الاختلافـات والتباينات في قراءتـه ـ دخل المغرب والمشرق..

لذلـك أعد كتاب الايـديولوجيـة العربية المعـاصرة» العملة التي طغت على مـا سواها في تصور البعـض، علما بقيمة وأهمية بقية تآليفه..

يقودنا ما جئنا عليه الى مسألة ثانية مؤداها ربط فكر «العروي» برواياته.. وفي هذا السياق ثمة من يجنح الى معيار الموازاة بين الفكر والابداع، بين الموضوع والموصوف، فيحكم بقيمة الفكر على حساب الابداع .. ولما يتعلق الأمر بمفكرين كبار، فمعناه أن ميثاق التعاقد والقارىء، سيدفع الى اتباع رأي المقومين دون احكام/ تحكيم للقراءة الذاتية.. يذهب «جابر عصفور» الى التالي:

«.. ولا شك أن تنظيرات عبدالله العروي التي سبقت ابداعه الروائي المنشور، وأرهصت بتوجهات رواياته الأقل تأثيرا في الأفق العربي العام من تنظيراته ، كانت المنطلق الذي أسهم مع غيره من المؤثرات في صياغة رؤى الأجيال اللاحقة..» (١٢).

٢ - كيف يتحقق تمييز «العروي» الروائي عن المفكر؟ وبالتالي كيف يؤسس تصوره لرواياته ؟ أرى ـــ وقد أكون على خطأ ـ الى أن الروائي وهو يبحث عن مادته لا يخضع الأخيرة لصرامة التخطيط ودقته.. ذلك أن الابداع عامة يقع داخل التصور لكن خارج قوة التخطيط .. والأصل أن الأعمال الأدبية المخطط لها انتهت الى المروق عن الخط المرسوم .. هل كان «عبدالله العروي» الروائي خطط للرباعية بكتابة «اليتيم»؟ لا أعتقد وهل كان يظن «أوراق» استجماع لحصيلة جيء عليها في «الغربة »، «اليتيم» و«الغريق» ؟ لا أظن..

إن ما يتحكم في الابداع أساسا ، في ظل تمثل المكونات : عنصر التلقائية.. ذلك أن الروائي وهو يصوغ عالمه الفني يتوزع بين التحكم في الصيغة وبين تمكن الفن منه.. ألم يتحدث عن علاقة تجمع الابداع الى الجنون؟

فـ «عبدالله العروي» المفكر والعالم هو صرامة المنهج ودقته هو المعلومة وأين ينبغي وضعها، وبالتالي هو التفكير في حال المجتمع ولما يجدر أن يكون عليه .. أما الروائي، فهو الحرية ، حرية عدم الخضوع لتخطيط ، حرية الحب والحنين وتجاوب الأحاسيس . ولا يمكن في هذا القبيل إحلال المفكر في الروائي ومحاكمته في ضوئه.. يقول« العروي» في الكتاب / الحوار:

«.. وقلت إني لا أميل الى الرواية إلا بدافع تجاوز ما يظهر من صرامة في تحليلاتي الايديولوجية والتاريخية ..» (ص / ٦٦ من الكتاب)..

رب معترض يقول: وما هي الرواية إذن ؟

الرواية هي الحياة، بما يتفاعل فيها من قضايا اجتماعية، وسياسية وتاريخية وفكرية.. الحياة التي ينتجها الابداع ويقولها الفن.. الحياة التي لا تجبر الآخر / القارىء على التعامل معها مادامت ليست قانونا يلزم.. ثم هي الحياة التي لا تعد بحل أو قلب وضع أو تبدل حال، إنها الممكن والمحتمل فقط.

من خلال السابق: ما هو مفهوم الرواية عند «عبدالله العروي»؟

إن الرواية لدى «عبدالله العروي» هي وحدة الحب والحنين.. الوحدة التي تقصي قوة الفكر ولئن استحضرته ، فلكي تقوله بطريقتها الخاصة .. وأعتقد بأن مفهوم الرواية لدى «العروي» تدرج عبر مسارين:

١ - مسار من الحب الى التاريخ : ويحق اختزاله في «الغربة» و«اليتيم» ، أقول في النصين اللذين فضل «العروي» لهما أن يظلا مجنسين تحت «قصة» لا «رواية» (جمعا فيما بعد تحت «روايتان») ... فالحب كما أتصوره هو كتابة الرواية أما التاريخ فبحث هذه الكتابة في الاجتماعي لتقصي ممكنات الاصلاح وتحقيق شرط النهضة..

٢ - مسار من التاريخ الى الحب يتمثل في «الغريق» و«أوراق» حيث إن الاخفاق الاجتماعي والسياسي يدعو الى الغربة والعزلة.. أتراها عزلة المتصوف؟ ثم ماذا يمكن لهذه العزلة أن تقول بعد «أوراق»؟

في سيرة ادريس الذهنية يرد:

«.. قال : التاريخ تتابع الأحداث الحب تموج الوجدان . كل رواية سيرة ، إما من الحب الى التاريخ لاكتشاف المجتمع في قلب الذات.. وأما من التاريخ الى الحب ، لانقاذ الذات من الغرق في خضم التاريخ.. هذا هو زمن الرواية كل رواية عندما تكون صدى ذات هالة..» («أوراق» الطبعة الثانية. (ص / ٢٣٦..).

إن الوحدة السابقة ، وباعتماد المسارين تقود نحو مفهوم جامع كلي،، المفهوم الذي يبدو وكأنه يجمع الرواية الى السيرة .. أقول إنه المفهوم الذي يعتبر الرواية سيرة .. أليست عقدة الرباعية هي سيرة الذات: منها الى المجتمع، ومنه إليها؟ هذا ما تجلوه رباعية «العروي» الروائية بالضبط..

٣ - إذا كانت عقدة الرباعية بحكم امتدادها سيرة للذات ، فذلك لأن الاخفاق الذي منيت به هذه بمثابة موت «قبل الموت».. إنه موت الحلم وموت الوصول بالمجتمع نحو الغاية المرتجاة. وهو ما يجلو أساسا هزيمة فكر ونكوص ثقافة .. الفكر والثقافة لم يستطيعا ـ والى اليوم ـ سوى استعادة أسئلة لم يتم ايجاد الحلول المقنعة لها..

هذا هو تصور الرباعية وحاول الوضع الذي تعيشه راهنا الرواية العربية ، بحكم عدم قدرتها على تجاوز ما كانت اشتغلت عليه ومنذ أمد.. ومن يقرأ آخر الابداعات الروائية يصل الى المشترك التالي:

١ - قوة التجريب بحثا عن كتابة مغايرة لمجتمع بطيء التحول إن لم نقل عديمه.

٢ - استعادة أسئلة التاريخ، ولكأن الأمر يتعلق بالهروب من الحاضر العصي على التحليل نحو الماضي ..

٣ - تكرار تيمات في نوع من التوسعة، وعبر أكثر من رواية للروائي الواحد.

إن روايات «عبدالله العروي» تضيف الى الرواية العربية الاضافة القيمة، بحكم أن الرباعية لا تعمل على التكرار ، وإنما

تضيف الى السابق، برغم المحافظة على عناصر منه..

٤ - نأتي في هذه النقطة الأخيرة الى التوقف عند التجربة الروائية المغربية، وذلك من خلال مسألتين أثيرتا في الكتاب / الحوار، الأولى تتعلق بالتجريب، فيما الثانية تتصل بمسار النقد العربي ومنه المغربي الذي تعد اضافاته حسب التقويمات دالة..

يبدي الأستاذ «عبدالله العروي» رأيه في المسألة الأولى كالتالي:

«.. على أي فالكتابة الروائية، في مجتمع كالمغرب، لا يمكن أن تكون إلا تجريبية ، ولكن العيب ألا تكون إلا تجريبية .. يجب أن تكون تجريبية لهدف ما.. والهدف بالطبع هو قضية الموضوع ..» (ص/ ٤٤ من الكتاب).

بدءا تجدر الاشارة الى أن عملية التجريب تجريب الأشكال الكتابية الابداعية لا يمكن حصرها في تجربة ما دون أخريات بحكم أن اللافت كون الرواية العربية كليا تخضع للتجريب، بحثا عن مسايرة التحولات الاجتماعية والفكرية الأدبية.. لكن التباين يتمثل عندما نتحدث عن تجربة رسخت وترسخت، وأخرى (تجاوزا) هي قيد التكون رغم العثرات والاكتمال وحتى أوضح أقول : إن تجربة الرواية في مصر ترسخت ولمدة زمنية بتطويع ما يسمى الشكل التقليدي (وهو تجريب كذلك، ومن داخله تحقق البحث عن صيغ أخرى للكتابة الروائية ، عكس ما يحدث مثلا في المغرب، تونس ، الأردن، حيث التجارب انخرطت بداية في التجريب، وقفزا على مراحل لم تمر منها .. هذا ما أعتقده التجريب المتغيا لذاته ، ودون ادراك لخلفياته..

إن أية كتابة ابداعية تجريب، والحال أن التجريب يتفاوت في درجاته: من البسيط الى المركب الى الغامض، وحيث يبدو أن الروائي لم يهضم بعد ما يريد قوله ، وبالتالي انتاجه، فكيف بالموضوع المراد التعبير عنه.. إن «العروي» الروائي أسهم في هذا التجريب ومنذ «الغربة»، فوسمت رواياته بالغموض لأن ما أعتيد عليه في الكتابة التقليدية أو التي تميل لأن تكون حيث الوضوح مطلب يقول بخصوص الرباعية:

«.. كتبت رباعية دون أن يكون هذا مقررا من البدء ، لأن الهدف كان أساسا تجريبيا وبما أنها تجريبية فلا يهم تغيير الأشخاص..» (ص/ ٥١..).

ما يغيب عن المسألة الأولى ضرب نماذج وأمثلة من «وعن الرواية المغربية، كيما نفقه الحدود والمتحدث عنها، مثلما الأمر حال الحديث عن «محفوظ» ، «حقي» و«الطيب صالح» ..

اذا انتقلت الى المسألة الثانية ، والمرتبطة بالنقد الأدبي، فإن أول ما أبادر الى قوله: إن الرواية في المغرب ومنذ بداية الثمانينات أصبحت تقع تحت سلطة النقد.. ما معنى هذا الكلام؟

معناه أن الروائي ينتج ما يتوافق ومسار النقد الأدبي، وذلك كيما يتحدث عن كتابته وانجازه . مثل هذا التوجيه لا يعتبر ايجابيا، وانما سلبي.. ذلك أن الرواية سقطت ضحية النسخ والتكرار ، نسخ وتكرار أشكال أدبية أو طرائق في الصوغ الحكائي.. ومن يتأمل قراءة روايات منتصف الثمانينات والى الآن يقف على ما جئنا به ، اللهم القليل جدا من الروايات.

على أن الإشكال يطالعنا لما نجد الروائي من جهة والناقد من أخرى ، يغفلان عن المرجعيات المتحكمة في النقد المتأثر به. والتي هي في الأساس فلسفية.. فقلة من الروائيين المغاربة هم الذين يمتلكون تصورات نظرية عن الرواية ، وأكاد أقول إن منهم من لا يساير قراءة الرواية العربية.. إنه ينتج من داخل النقد، لكن خارج الرواية.. فكيف يتأتى له الاضافة إليها؟ أما النسبة العالية من نقاد اليوم فتفهم النقد كعرض ووصف .. عرض نظريات غربية، ووصفها ، دون انجاز النقد، نقد الرواية..

يشير الأستاذ «العروي» في ملاحظة دقيقة:

«.. إنما اعتقادي الراسخ هو أن ما يسمى ، في فرنسا نقدا هو في الحقيقة فلسفة اللغة، أو فلسفة الكلام العادي أو فلسفة الأشكال الفنية حيث يمكن أن تدرس الأمور نفسها بأمريكا وفرنسا في نطاق الفلسفة ولا تدرس في نطاق النقد الأدبي..» (ص/ ٤٧ من الكتاب)..

الهوامش

١ - صدر «ليلى المعنى» عن «دار الفارابي».. بيروت.. لبنان .. ١٩٩٠..

٢ - صدر «حرقة الأسئلة» عن «دار توبقال». الدار البيضاء.. ١٩٨٦..

٣ - كتاب «نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث» تأليف جماعي . ترجمة وتقديم : انجيل بطرس سمعان.. مصر. ص ١٧٠..

٤ - مجلة «العرب والفكر العالمي» . ترجمة «عرودكي» «فن الرواية» ..العدد١٥/ ١٦. ١٩٩١. ص ٨.

٥ - كتاب «شعرية دستويفسكي» . ميخائيل باختين. ترجمة الدكتور : «جميل نصيف التكريتي». مراجعة الدكتورة «حياة شرارة». دار توبقال. ١٩٨٦. ص ١٠.

٦ - «شعرية دستويفسكي» ، ص :١٤٨.

٧ - مجلة «دراسات سيميائية أدبية لسانية» حوار جماعي مع «جورج طرابيشي» . العدد ٣ . ١٩٨٨، ص : ١١.

٨ - ملحق جريدة الحياة اللبنانية «آفاق» . ٢٢ يوليو ١٩٩٦.

٩ - «نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث» . ص : ١٧٢.

١٠ - «نظرية الرواية في الأدب الانجليزي الحديث» ص : ٧٣.

* - حدث هذا في مدينة الخميسات ، غداة توقيع كتاب «عبدالله العروي وحداثة الرواية». المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء / بيروت . ١٩٩٤.

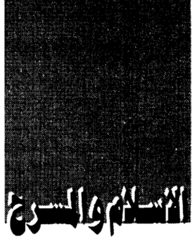
١١ - مجلة «الحوادث» ، من حوار مع «جهاد فاضل»..

١٢ - «آفاق» ..ملحق «الحياة» اللبنانية الثقافي - ذكر سابقا..

* - صدر كتاب : «من التاريخ الى الحب».عن مؤسسة «الفنك» بالدار البيضاء.. انجاز محمد الداهي ومحمد برادة.. وهذه الدراسة تخص بها «نزوى».. أسسا كمجلة عربية رائدة..

* * *





إقامة الدليل على حرمة التمثيل

حسن بحراوي*

من بين الأفكار الدخيلة التي استقرت مبكرا في أذهاننا، تحت تأثير دعاية المستشرقين وغلاة المشتغلين بالدين، أن الإسلام قد حرّم ممارسة الفنون البصرية جملة وتفصيلا. ونبذ كل أشكال التعاطي معها، وذلك لأسباب دينية لم يسع أحد الى تمحيصها وبيان خلفياتها. ويهمنا من هذا الموقف المنسوب الى الاسلام ذلك الجزء المتعلق بتحريم التعبير المسرحي وما يدخل في بابه من تمثيل وتشخيص ومحاكاة ونبادر الى القول بأن هذا الرأي، المنحول على الاسلام، مردود من عدة وجوه أهمها:

١ - خلو النص القرآني من أية إشارة صريحة لتحريم الممارسة المسرحية ومتعلقاتها..

٢ - سحب موقف الاسلام من التصوير والنحت، وهو موقف مبرر ومعلل كما هو معروف، على عموم أنماط التعبير الفني المنظورة.

٣ - أخذ التحذير والدعوة الى التحفظ والاحتياط المعبر عنها في بعض مصادر الشريعة مأخذا مبالغا فيه وترجمتها الى تحريم قاطع ونهائي يطال جميع أشكال الممارسة الفنية دون تمييز.

٤ - اتفاق الدارسين المتخصصين،من العرب والأجانب، بأن الاسلام لم يحرّم الفن على وجه الاطلاق ولا اعترض على ممارسة المسرح تحديدا ولكنه حرم التمجيد الذي يصل الى حد العبادة.

وسيكون القصد في هذه الدراسة هو الخوض في سيرة الطلاق الشهير، ولكن غير المعلن بين الاسلام والمسرح الذي أسال الكثير من المداد في هذا الطرف أو ذاك من عالمنا العربي، كما أننا سنبحث في «أسباب عدم تلاؤم الاسلام التقليدي مع الفن عامة ومع المسرح خاصة» مركزين في ذلك أساسا على عرض وجهة نظر الطائفة السّلفية الأكثر تشددا في مناهضة التعبير المسرحي واستنكار ممارسته... على أن نعمل لاحقا على مناقشة أطروحتها والرد عليها وبيان خلفياتها الفكرية والأدبية.. وسننطلق في هذه المقالة من رسالة الفقيه المغربي أحمد بن الصديق (١٨٩٩، ١٩٥٩) المعنونة (إقامة الدليل على حرمة التمثيل) الصادرة في القاهرة سنة ١٩٥٣(*).

لقد تنازعت الحركة الاسلامية السلفية بخصوص الموقف تجاه المسرح فكرتان هما : التحريم بالموضوع والتحريم بالذات. فالقائلون بالتحريم بالموضوع يرون أن «التمثيل مباح وأن حكمه حكم موضوعه،فإن كان شائنا كتمثيل الأنبياء ونحو ذلك فهو ممنوع وإلا فهو مباح» . وعلى هذا المبدأ سار سواد رواد الحركة السلفية والاصلاحية في التعامل مع الظاهرة المسرحية. أما القائلون بالتحريم بالذات فهم أولئك الذين يحكمون بتحريم التمثيل على وجه الاطلاق، فهو عندهم «من أعظم المحرمات وأكبر الكبائر .. وأصول الشريعة ناطقة بتحريمه لاشتماله على أعظم وأكبر المحرمات وذلك بالنظر الى ذاته وبغض النظر عن موضوعاته أو ما يحفه ويقترن به». وفي الجملة يمكن القول بأن للموقف المتخذ من المسرح أسبابا عامة وأخرى خاصة تصب جميعها في باب التحريم.

الأسباب العامة للتحريم

١- إن المسرح من البدع المحدثة وحكمها معروف في النهي عنها «هذه البدعة التي لو نطقت هي نفسها لشهدت بأنها شر

* ناقد واستاذ جامعي من المغرب.

بدعة على وجه الأرض». ومـع كونـه شر بدعـة فهو ممـا ابتدعـه الكفار «فمنكـر التمثيل ابتلي بـه المسلمون بسبب الاستعمار الافـرنجـي» والتشبه بـالكفـار محرم في ديـن الاسلام كما هو معلوم «ليس منا من تشبه بغيرنا».

٢ - «انه من اللهو الباطل واللعب المذموم شرعا وعقلا» حيث يجد الممثلون أنفسهـم مساقين الى تقمص أدوار تحط من إنسانيتهم فيصبحون قردة وخنـازير .. الخ «فتارة يجعل الممثل نفسـه حمارا يمشي على أربعة.. وتارة يجعـل نفسه امـرأة حامـلا ذات بطن منتفـخ ثم يجلس للولادة.. وقـد يجعل نفسـه مجنونـا أو سكران.. وهـو في كل ذلـك يفعل بحواجبه ومناخيره وفمه ولسانه وشفايفه حركات شائنة مشوهة الخلقة». ومن هنا فإن المسرح يدخل في باب «العبث والاشتغال بما لا يعني.. واذا كان مطلـق العبث شرا فكيف بهذا العبث المحفـوف بالجرائم والمبني على أنـواع الموبقات والجرائم»،كما «أنه مـن قلة الحيـاء والاخلال بـالمروءة» ، والمقصـود أن التمثيـل مـذهـب للحيـاء ودال على فقـدان الايمان وذهاب الدين.

٣ - ومن ذلك أيضا أن ممارسة المسرح من ضياع الوقت.. وهذا أمر منهي عنـه خاصة وأن معظم «حفلاتـه لا تقام الا بعد العشاء الى منتصف الليل وقد نهي الشـارع عن السمر بعد العشاء إلا لحاجة دينية أو دنيوية مباحة».

٤ - ومن ذلك أنه وسيلة لتبذير المال واضاعته في الباطل ، فإن التمثيـل يستدعـي الملابس المتعـددة والآلات المختلفة ممـا ينفق فيه الكثير من المال على غير وجـه حق، كما أنه يشجع جمهـور المتفرجين على إهـدار أمـوالهم بـلا طائل و«ذلـك محرم شرعا».

٥ - إن من أصول المسرح التي يتركب منها وضع شعر مستعار على الرأس أو الذقـن وتلوين الوجه بالمكيـاج وسواه «وهو حرام ملعون فاعله شرعا».

هذه بعض الـدلائل التي يسوقها الفقيه أحمد بـن الصديق على تحريـم التمثيل بغـض النظر عـن موضـوعاتـه ولوازمـه ومتعلقاته.. ونعرض الآن لبعض الأسباب الخاصة التي أوردها المؤلف في باب القول بالتحريم.

الأسباب الخاصة للتحريم

١ - من موجبات تحريم المسرح «تمثيل الأشخاص المعينين أو غير المعينين » وقد ثبت في أخبار الصحابة أن الحكم بن أبي العاص الأموي كـان يحاكي النبي عليه السـلام ويمثله في مشيته وحركـاته.. فالتفت عليه السلام فـرآه ولعنه ونفاه الى الطائف. واللعن كما هو مقرر «لا يترتب إلا على كبيرة». وقد تنازل النبي ﷺ عن حقه عندما لم يقتل الحكم المذكور.

وتمثيل الأشخاص يعتبر غيبة واغتيابا ولاسيما في المحافل وأمـام الجمهور، واذا كـان الاغتيـاب بـاللسان فـاحشـة «فكيف بـه في الصورة والكلام واللباس وسـائر الحركات كما في التمثيل.» وكل ذلك يـؤدي الى السخرية والاستهزاء بالمسلمين خاصة اذا كانوا مـن الملوك الأقدمين كملوك بني أمية وبني العباس وملوك الأنـدلس «ولا يخفى على مسلم أن ذلك حرام» وفيـه أذى وتتبع لعوارتهم» وقد أمـرنا الله بالثنـاء على الموتى والكـف عن مسـاوئهم». وقـد يمثلون علماء الاسـلام ورجـال الـديـن بمـلابسهـم وعمائمهـم ويلصقون بوجوههم اللحي المصطنعة فيظهرون على هيئة منكـرة مـزريـة ويقلـدونهم في كـلامهـم ونطقهـم. «والحاضرون يضحكـون وفيهـم اليهـود والنصـارى فيسرون بذلـك غاية السرور في حين أنهم يجلون أحبـارهم غايـة الاجلال..» فيكون المقصود بـذلك التمثيل هو إهـانة العلم والـدين الذي ينتمـي إليه هؤلاء الأشخـاص..«وذلك كفر بإجماع العلماء ..» وقد يمثلـون أولياء الله والصالحين بل والأنبيـاء والرسل كموسـى وعيسى ويوسـف عليهم السـلام..«وفي ذلك منكر كبير ».

٢ - ومن الأسباب الخاصة كذلك ما في التمثيل من كذب وزور «وهو محرم في جميـع الملل والأديـان» فالممثلـون يحلفون بالله في أدوارهـم كذبا وبهتـانا «وإذا كان الله تعـالى يبغض البياع الحلاف فكيف بمن يحلف بـالله على الكذب الباطل لا لمنفعة أو شبهة». وقد يدعوهـم التمثيل لما هو أعظم من هذا وهو الردة والكفر. فقد يمثل الواحد منهم دور الملك الكافر «فيلبس لباسه ويجعل نفسه هـو ذلك الكافر..» وقد يجعل نفسـه «راهبا أو قسيسـا أو كافـرا مسيحيا أو يهوديـا أو مجوسيا وذلك كفر باتفاق لأن الرضا بالكفر كفر كما ورد النص بذلك».

٣ - ومن أصول المسرح أنه إذا لم يحضر فيه نساء أن يتشبه بهن بعض الممثلين في اللباس والكـلام والحركات والتخنث حتى كـأنه امرأة «وذلك حـرام ملعون فاعله».أمـا إذا كان الممثل امرأة مع الرجال فذلك «أشد حرمة وأفحش خطرا لما يترتب عليه من مفاسد الاختـلاط الهدامة للدين والقاضية على الأخـلاق كظهـورهـن للعمـوم مكشـوفـات الصـدر والـذراعين والابطين والسـاقين والفخـذيـن بـل وسـائر أجسامهن لأنهن يلبسن الثياب الـرقاق الشفافة المظهرة لما تحتها مـع زيادة تحسين وتجميل..».وقـد تنفرد الـواحدة منهن بـالممثل في بعـض الأماكـن باعتبـارها زوجـة له في الرواية «وهـي فاجرة أجنبية عنه» وقـد يلمسها ويضمها

ويقبلها باعتبارها عشيقته وهو من الفواحش المنكرات والجرائم الموبقات باتفاق أهل الديانات».

والأدهى من كل ذلك أنهم يفعلون ذلك بهن أمام المتفرجة من رجال ونساء «وذلك منتهى الوحشية والهمجية» مع ما يتبع ذلك من «تعليم الشباب من الذكور والاناث الفجور وطرق الاحتيال والمغازلة والحب وكيفية ذلك مفصلة..» وينهي كاتب الرسالة سرد دلائله، العامة والخاصة بقوله على إيقاع حاسم «وكفى بذلك دليلا على حرمة التمثيل بل ليس هناك باطل على وجه الأرض أبطل من التمثيل.».

لقد حرصنا، حتى الآن، على تقديم المادة الجدالية الخام التي عرضتها أمامنا رسالة «إقامة الدليل على حرمة التمثيل» لصاحبها الفقيه أحمد بن الصديق، ولم نشأ أن نتدخل بالتعليق أو التعقيب تلافيا لكل تداخل أو التباس. وسنسعى فيما يلي الى اقتراح قراءة موضوعية نقارب فيها السياق السوسيو-ثقافي الذي أنجب لنا هذه الرسالة وذلك في محاولة لالقاء الضوء على ذهنية المثقف السلفي ذي النزوع التقليدي في مواجهة أشكال الفرجة العالمة الوافدة علينا من الغرب. واذن، سيكون الهدف في هذا القسم من الدراسة هو محاولة انجاز تحليل موضوعي لمضمونها يكون الغرض منه هو القاء الضوء على المرتكزات والخلفيات الفكرية والأدبية الكامنة وراء الموقف المعارض الذي اتخذه الفقيه أحمد بن الصديق من الفن المسرحي كما وفد علينا من الغرب في مستهل هذا القرن.

لو أننا تفحصنا جملة الفنون التي وردت بعض النصوص في النهي عنها لوجدنا أنها كانت تمارس لسببين يذكرهما الامام محمد عبده هما «اللهو والتبرك،أما الأول فيبغضه الدين وأما الثاني فهو مما جاء الدين لمحوه». واذا اختفى هذان الوجهان من الاعتراض وتأكدت المنفعة وترسخت المصلحة، كما في حالة المسرح، بطل كل تحريم، خاصة وأن هذا الأخير لم يرد فيه نص صريح كما تقدم وإنما جرى الحكم عليه استصحابا.

إن ما كان يخشى من هذه الفنون هو الردة والشرك وهما غير واردين في شأن المسرح في صورته الحديثة، وفي ذلك يقول عبدالعزيز جاويش في أحد أعداد مجلة الهداية الصادرة في بداية هذا القرن متحدثا عن نسبية تحريم بعض الفنون «انه ليس المراد تعميم التحريم في كل زمان أو كل أمة، فإنه لا معنى لذلك الحجر متى أمن جانب العبادة والتعظيم اللذين اختص الله بهما».

ومن هذه الناحية فقد كان أسلافنا محقين في النظر بعين الريبة لفن المسرح نظرا للظرفية الصعبة التي كانوا يجتازونها (حروب الردة، صراع المشركين، ومواصلة الفتوح..). فقد كان أمامهم في فترات الاسلام الأولى، نموذج المسرح الاغريقي الذي تزدهر فيه عبادة الأوثان وتعدد الآلهة الى جانب مشاهد القصف والعنف والجنس وغير ذلك مما هو متفش في المتخيل الدرامي اليوناني القديم من تصوير للوقائع المنكرة كزنا المحارم وقتل الأصول ومظاهر التمييز العنصرية والاستبداد..

واذا كان في هذه الوضعية بعض ما يبرر اعتراض قدماء المسلمين على تبني هذا الشكل من التعبير الفني فإننا لا نجد في عصرنا الحاضر ما يدعو الى استمرار هذه النظرة الى فن من أرقى الفنون التعبيرية التي عرفتها البشرية ورعتها بالتطوير وبالتجويد منذ أقدم العصور. وعندما ألف الفقيه أحمد بن الصديق رسالته هاته في أربعينات هذا القرن على الأرجح كان قد مر وقت طويل على دخول المسرح الى البلاد العربية الاسلامية بل وكان قد تحول في بعضها الى تقليد ثقافي راسخ كما في مصر والشام ولم يعد أحد يجرؤ على التساؤل بشأن مشروعيته أو يشكك في وظيفته ودوره الاجتماعيين. وفي المغرب كانت المسرحية الأولى قد أخذت في البزوغ تحت تأثير العروض المسرحية التي كانت تقدمها الفرق الوافدة علينا من المشرق في عدد من الحواضر المغربية كطنجة وفاس والرباط، وكان رجال الحركة الوطنية، بمن فيهم ذوو النزوع السلفي، ينظرون بعين الرضا الى هذه المحاولات المسرحية الفتية التي كان طلبة المدارس وأشبال الجمعيات يجتهدون في إعدادها بوسائلهم البسيطة، بل إن من بين الوطنيين من بادرالى الاختلاط بالشبيبة المسرحية لتلقينهم طرق الأداء وتصويب ما يعتور ألسنتهم من أخطاء لغوية ونحوها.. (عبدالله كنون، علال الفاسي ،عبدالله الجراري وآخرون..).

وحتى تكتمل الصورة من المفيد الإشارة الى أن التمثيليات الأولى التي شهدتها هذه الفترة (أواخر العشرينات وأوائل الثلاثينات) كانت تتخذ من اللغة العربية الفصحى الوسيلة الوحيدة لمخاطبة الجمهور ولم يكن مطروحا على الاطلاق استعمال العاميات المغربية، لأن الاعتقاد الذي كان سائدا في الأوساط المسرحية أيامها، وسيظل كذلك الى حدود الخمسينات، هو أن التزام اللغة العربية تفرضه الوظيفة التهذيبية للمسرح وتكرسه مهام اذكاء الروح الوطنية وتأكيد الهوية الاسلامية في مواجهة سياسة الاستبداد والتفرقة (فرق تسد) التي كانت تنهجها السلطات الاستعمارية. ولم تكن الموضوعات التي تتطرق لها هذه التمثيليات تخرج إلا في حالات قليلة عن دائرة التاريخ العربي الاسلامي وثقافته وحضارته وتراثه وذلك استجابة فيما يبدو، لنفس الهاجس الديني والوطني الذي كان آخذا في التحكم تدريجيا في كل ممارسة ثقافية تسعى الى التحرر من هيمنة الأجنبي وترسيخ الشعور الوطني. ثم إن الطابع الاحتفالي نفسه الذي كان يحيط بالعروض المسرحية بما في ذلك الخطبة التوجيهية التي كانت قد أصبحت تقليدا متبعا تفتتح به حلقات التمثيل وكذلك الحضور

الرمزي للنخبة الوطنية المثقفة،كل هذا كان يزيد في بروز الطابع النضالي لمسرح مازال فتيا ولكنه مشحون بالتطلع والرغبة في العطاء.. وأخيرا فليس أمرا مستغربا أن المرأة لم يكن لها وجود على خشبة المسرح لأسباب اجتماعية وتاريخية معروفة.

هذه بإيجاز أهم سمات المشهد المسرحي المغربي إبان ظهور رسال (إقامة الدليل على حرمة التمثيل) أوردناها على سبيل إيضاح السياق السوسيوثقافي الذي شهد تأليفها ونشرها ولمساعدتنا كذلك على فهم التأثير الضئيل الذي مارسته على مسار الحركة المسرحية الشابة وتفسير النسيان السريع الذي غمرها الى درجة أن أحدا لم يعد يذكرها.

وقد كان أحمد بن الصديق قد عاد لتوه من الديار المصرية التي عاش فيها ردحا من الزمان (ابتداء من ١٩١٨م / ١٣٣٩هـ) طالبا في الأزهر يدرس علوم الحديث والتفسير والأصول على الطريقة التقليدية التي كانت تعطي الاعتبار للمتن والسند وتراجم الرواة ولا تأبه للنظر النقدي والتحليلي..

ويبدو أن الرجل خلال مقامه الطويل بمصر ظل مستغرقا في تحصيل العلوم الأخروية معتكفا على الدراسة والتأليف زاهدا في الانخراط ضمن حركية مجتمع يمور بالتحولات (دسائس الامبراطورية العثمانية، استبداد الانجليز حادثة دنشواي، ثورة ١٩١٩..). ومن المحتمل أن يكون إنطواؤه وميوله التصوفية قد صرفاه عن تلقي العلوم العصرية وتذوق مزايا المدنية الجديدة بل وربما يكون ذلك مما قاده الى العيش في هامش التيارات السياسية والفكرية التي ازدهرت في مصر في عهد أحمد عرابي ومصطفى كامل وسعد زغلول.. كل ذلك لم يظهر فيما كتبه الرجل قليلا أو كثيرا، وبقي على ديدنه في الانشغال بأمور العبادات كالصلاة والأذان والصوم والمقابر وسوى ذلك مما ملأ به كتبه ورسائله التي تربو على المائة بين مطبوع ومخطوط.

ولا شك أنه واصل سيرته تلك عندما عاد الى المغرب حيث لزم المساجد ومجالس الوعظ مبتعدا قدر ما يستطيع عن معترك الحياة اليومية التي يكتوي بنارها مواطنون رازحون في أغلال الاستعمار والجهل والتخلف جميعا. وربما كان الاستثناء اليتيم من بين مجموع ما ألفه الفقيه أحمد بن الصديق هو رسالته التي نحن بصددها لاشتمالها على موضوع «دنيوي» صرف قلما اتجه الى معالجته الفقهاء ورجال الدين الذين عودونا على إدارة ظهورهم لكل ما هو حياتي ومعاش.

على أن الاهتمام الطارىء لفقيهنا بهذا الموضوع لم يأت عفو الخاطر أو نتيجة وعي مباغت بخطورة الممارسة المسرحية على الحياة الدنيا للمسلمين وإنما جاء في سياق واقعة حصلت له يسردها علينا بطريقة مشوقة في مستهل رسالته المذكورة:

«وقد ألجأتنا الضرورة في هذه الأيام الى الاجتماع ببعض هؤلاء والمذاكرة معه في شأن منكر التمثيل الذي ابتلي به المسلمون بسبب الاستعمار الافرنجي،واستفحل أمره مع الجهل وقلة المرشد الآمر بالمعروف والناهي عن المنكر بل انعدامه (...) فزعم هذا المشار إليه أن التمثيل مباح وأن حكمه حكم موضوعه. فإن كان شائنا كتمثيل الأنبياء ونحو ذلك فهو ممنوع والا فهو مباح، (...) فقلت له بل هو في حد ذاته حرام لا يجوز بحال، فقال هذا رأيك الخاص،أما الواقع فهو مباح فقلت ما هو برأيي الخاص ولكنه رأي أهل الاسلام ومقتضى نصوص الشريعة فأعاد قوله انه رأيك الخاص، فأردت أن أذكر له بعض نصوص الشريعة على حرمته إذ رأيته من أجهل الناس بها، فبادر بالقيام خوفا من سماعها أمام الحاضرين لاسيما وقد كان سبق له أن وافق الطلبة على إقامة حفلة التمثيل في نفس المعهد الديني ان لم يكن هو الآمر به، فلما تفرق المجلس طلب مني بعض الأفاضل من الحاضرين وغيرهم ممن لم يحضر وبلغته الحكاية أن أذكر تلك الدلائل التي قد يجهلها كثير من الناس لينتفع بها من أراد الله نفعه فأجبتهم الى ذلك في هذا الجزء الذي سميته (إقامة الدليل على حرمة التمثيل) فقلت وبالله التوفيق.»

يضعنا هذا التقديم الوافي لموضوع الرسالة ودواعي تأليفها على عتبة المشروع النقدي الذي أخذ الفقيه على نفسه الذهاب فيه الى نهايته، متجشما مشاق البحث في المتون والتنقيب في المظان والأسانيد متوسلا بأشكال الاستدلال وأساليب الحجاج ما وسعه علمه وذكاؤه وحيلته، وقد جاء الصيد وفيرا والنتيجة باهرة على غير توقع منه ذلك أنه انتهى الى العثور على أربعين دليلا في تحريم ممارسة التمثيل. «وقد ذكرنا اشتمال التمثيل على نحو أربعين كبيرة من الكبائر المتفق عليها مع أدلة تحريمه في حد ذاته من الكتاب والسنة وبذلك يعلم أن حرمته ليس هو رأينا الخاص كما زعم الشيخ،بل هو رأي أهل الاسلام كافة، لأنه مقتضى نصوص الشريعة من الكتاب والسنة».

وأخيرا ، فاذا ألقينا جانبا حيثيات الموقف الانتقادي الذي اتخذه الفقيه أحمد بن الصديق تجاه التمثيل المسرحي، واتجهنا الى النظر باستبصار في حقيقة الدلائل التي يسوقها أولا بأول فسيطول مقامنا عندها ولذلك فلا محيد لنا عن التركيز على أبرزها وأكثرها إلحاحا وإثارة للجدل:

١ - لم يعد دعاة المسرح الاسلامي في الوقت الراهن ينظرون بعين الريبة الى تشخيص أبطال الاسلام ومن شاكلهم من أولياء وخلفاء وملوك وخاصة بعد أن خلدتهم مسرحيات أحمد شوقي وعلي أحمد باكثير وتوفيق الحكيم وعبدالرحمن الشرقاوي وكثيرين سواهم .. بل نادى هؤلاء المحدثون بإبراز ملامح الشخصية الاسلامية وتخليصها من الشوائب الخرافية وتشوهات المخيلة الشعبية وبعث الروح فيها لتستعيد تألقها وعنفوانها الثاوي خلف إيهابها التاريخي

الذي تقادمت عليه العصور. وهكذا فاستعادة الشخصيات اللامعة في التاريخ الاسلامي فوق أنه باب من أبواب التجديد المسرحي، فإنه من شأنه أن يكون كذلك مصدرا حيا من مصادر استرجاع الثقة بالنفس ومد المسلمين بمزيد من الأمل والاصرار على الحياة الحرة الكريمة،ومن هنا لا يوجد هناك ما يسوغ الاعتراض على استلهام أحداث التاريخ واستنهاض شخوصه وأعلامه طالما روعيت في ذلك الدقة والموضوعية والمعالجة الفنية الراقية.

٢ – يمانع فريق الدعاة المتشدد في ظهور المرأة منعا مبرما فوق خشبة المسرح بل إن بعضهم ذهب الى حد الاعتقاد بأن صوتها، مجرد صوت المرأة يعتبر عورة . وطبعا ليس بوسعنا أن نجادل هؤلاء فيما يذهبون إليه. ولكن بالمقابل يمكننا الاطمئنان الى رأي أحد أبرز ممثلي التنظير الاسلامي للمسرح في الحقبة الراهنة الذي قدم الرد التاريخي والعقدي على دعاة إقصاء المرأة عن أداء رسالتها على خشبة الحياة/المسرح.

فلتأكيد جواز التمثيل للمرأة المسلمة يتخذ نجيب كيلاني خطابا إقناعيا بالغ الدقة والسداد بحيث ينتهي عبره الى إجلاء كل التباس حول مشاركة المرأة في العمل المسرحي وهو يبدأ باستعراض بعض البديهيات على سبيل التمهيد المنطقي ، فالمرأة مساوية للرجل في التكليف الشرعي بدليل مشاركتها ، منذ أيام الصحابة والتابعين في تدبير أمور الحياة العامة، وأنها بهذه الصفة تكون مدعوة الى الاختلاط الذي لم يمنعه الاسلام على وجه الاطلاق وإن كان ضبطه واشترط له شروطا.وبما أن المسرح الاسلامي يعد شأنا عاما وبالتالي له رسالة ووظيفة مستقاة من القيم الاسلامية الرفيعة فإن تواجد المرأة للقيام بدورها في هذا المسرح يعتبر امتدادا لرسالتها الاساسية الخالدة، وربما كان من باب تحصيل الحاصل هنا الحديث عن الضرورة الدائمة في ان تظل «المرأة المشاركة في المسرح الاسلامي مرتبطة بقيم دينها وآدابه المرعية، بحيث لا تكون مصدر إثارة أو إغراء أو إفساد للمباديء والسلوكيات والتربية».

وضمن هذه الحدود المرسومة فإن من واجب المرأة أن تتواجد باستمرار على خشبة المسرح لتمثل مختلف الأدوار (المرأة الوفية كامرأة فرعون ومريم، والمرأة الخاطئة كامرأة لوط وامرأة نوح وامرأة العزيز،والمرأة المضحية والشهيدة، الخ). والحقيقة التي لا ينازع فيها أحد اليوم هي عدم ورود أي نهي صريح بتحريم التمثيل على المرأة مما يجوز معه القول بالاباحة انسجاما مع المبدأ الاسلامي المعروف (لا تحريم حيث لا ضرر) أي طالما أمن جانب الفتنة وتحققت الحدود الدنيا للالتزام .

أما قول الفقيه بأن المسرح «يجر الممثلات الى البغاء والفجور إذ لا تكاد توجد ممثلة شريفة العرض طاهرة الذيل بضرورة الحال فإن المرأة ناقصة العقل والدين فاجرة بالطبع.» فيمكن الرد عليه على لسان عباس محمود العقاد الذي يوضح في كتابه «التفكير فريضة إسلامية» ما مفاده أن موضع المراجعة في فن التمثيل الحديث ما ورد في القرآن الكريم من نهيه المرأة أن تتبرج تبرج الجاهلية وأن تبدي زينتها للغرباء الا ما ظهر أي الوجه والكفان والقدمان لأن في سترها حرجا مبينا، أما إذا وجدنا بعض الممثلات تقمن بأعمال مشينة فإن ذلك ليس نتيجة ممارستهن للتمثيل ولكنه راجع الى التربية والأخلاق ، بما يعني أن تلك التصرفات نابعة من المواقف الشخصية لا من طبيعة العمل أو المهنة، وعليه فليس التمثيل هو الذي يعلم الرذيلة بل على العكس من ذلك يمكنه أن يسهم في تربية النشء وغرس القيم السامية فيه على طريق إشباع عقله ووجدانه بصور النبل والشجاعة والشهامة.

٣ – من جملة ما يسوقه الفقيه لبيان فساد الممارسة المسرحية مؤاخذته الممثلين على القسم بالايمان «كذبا وزورا» وقبولهم تمثيل شخصيات الكفار والنطق بعبارات الالحاد التي تجري على ألسنتهم .. وكل ذلك مردود من الوجهة الدينية والفنية معا،ويدل على جهل المؤلف ، وهو معذور بمباديء التأليف الأدبي القائم على الخيال واصطناع المواقف وما شابه ذلك من أوفاق، كما يكشف عن تشدد لا مبرر له سوى التطرف والمزايدة . والحال كما يقول الداعية نجيب كيلاني، أن «لغو القسم المنفصل عن النية الصحيحة فيه عدم مؤاخذة من المولى سبحانه وتعالى» وذلك مصداقا لقوله ﴿لا يؤاخذكم الله باللغو في أيمانكم ولكن يؤاخذكم بما عقدتم الايمان﴾ المائدة الآية ٨٩.

٤ – وأخيرا يناهض مؤلف الرسالة، عن غير وجه حق، الوظيفة الترويحية للمسرح ويرى فيها هدرا للجهد والمال وطريقا الى إفشاء الفاحشة في القول والفعل ..وهو في ذلك ينبو عن الروح الاسلامية السمحاء التي تشيع في السيرة النبوية ويعبر عنها الحديث الشريف «روحوا عن القلوب ساعة بعد ساعة ، إن القلوب اذا كلت عميت وإذا عميت لم تفقه».

أما بعد فقد تطورت النظرة الى المسرح منذ ذلك العهد وتراجعت فكرة التحريم لتحل محلها فكرة تؤكد الحاجة الى مسرح عربي أصيل معبر عن الرؤية الاسلامية فكريا وعقديا وفي نفس الوقت مرتبط بجماليات المسرح بحيث يكفل، في صنيعه ذاك، تحقيق المطلب الفكري والجمالي في إطار الرؤية الانسانية الشاملة، وفي ذلك فليتنافس المتنافسون .

---

* إقامة الدليل على حرمة التمثيل ، للحافظ أبي الفيض أحمد بن الصديق . دار العهد الجديد للطباعة ١٣٧٤ هـ ، ١٩٥٣م.

* * *



مروان قصاب باشي

الطبيعة الصامتة ... النور الكامد

عبد الرحمن منيف *

رحلة مروان مع الطبيعة الصامتة لافتة للنظر وهامة، لأنها تمثل تطورا في ألوانه ، كما تقدم مفهوما مغايرا لموضوع الطبيعة الصامتة، بالمقارنة مع عدد كبير من الرسامين اضافة الى أنها تشي بشخصيته التصويرية المميزة، وبتطوره اللاحق.

بدأت مرحلة الطبيعة الصامتة في أواسط السبعينات ، بعد اقامته الطويلة، نسبيا، في باريس ، اثر فوزه بجائزة (cite des arts) ،وحصوله على منحة دراسية .

كان أول ما فاجأه في اقامته الجديدة، في باريس، النور، خاصة بعد أن «غرق» في شحوب النور البرليني الكامد طوال سنوات متعاقبة، الأمر الذي جعله يستعيد من جديد حيوية المتوسط وألقه من ناحية، وان يتمعن طويلا،وأكثر من قبل، بأعمال الانطباعيين الفرنسيين ،خاصة مونيه ويدرك لماذا

★ كاتب وروائي عربي يقيم في سوريا.

نشأت الانطباعية في هذا البلد، لا في غيره من البلدان الأوروبية، وان يستخلص في النتيجة روح هذه المدرسة بأساليبها المتعددة من ناحية ثانية.

يقول وهو يستعيد تلك الفترة «لا يمكن فهم تجربة الانطباعيين الفرنسيين الا اعتمادا على الضوء ، ضوء باريس وضوء المناطق الفرنسية الأخرى».

ليس ذلك فقط، ان انطباعية باريس تختلف عن انطباعية بحر الشمال، عن انطباعية جنوب فرنسا على ضفاف المتوسط، حتى أن الفنان الانطباعي نفسه تتغير ألوانه تبعا لكمية الضوء التي يقع تحت ثقلها!

يكتب مروان الفنان نذير نبعة، بعدالشهور الستة التي قضاها في باريس: « لقد لاحظت فرق الضوء بين باريس وبرلين، كما لاحظت أن تغيرا أو منعطفا قد دخل الى أعمالي خلال نصف العام الماضي».

إن الألوان، دلالاتها وتغيراتها، عالم شاسع، كما تحتمل تفسيرات كثيرة. ورغم أهمية هذا الجانب لفهم الفنان، المصور، وتطوره إلا أن اللجوء الى الوسائل البسيطة والمباشرة، أو الخضوع لاغراءات علم النفس في التفسير، يمكن أن يؤدي، أحدهما أو كلاهما ، الى فهم خاطيء أو ناقص،والى رؤية حالة أو مظهر جزئي في تطور هذا الفنان.

واذا تركنا العام الى الخاص،وتوقفنا عندأعمال مروان ، مرحلة الوجوه تحديدا، وما ميز تلك المرحلة من ألوان، وأردنا أن نقرأ الطبيعة الصامتة، الوانها بشكل خاص، نجد الفرق بين المرحلتين كبيرا.

هذا الفرق اذا أخذناه ضمن النظرة الأولى ، باعتباره سياقا متصلا ، فانه ينحو الى التبسيط الذي من شأنه أن يخل بالعمل الفني. اذ بالاضافة الى اختلاف الموضوعين، وما يتطلبه كل موضوع من ألوان تلائمه، فان الفنان،عملا بعد آخر، مرحلة بعدأخرى،يصل الى ألوانه الخاصة ،وهي نتيجة التجربة والمعاناة الاقرب الى الصراع. فاللون قطعة من الروح اذا جاز التعبير. ولذلك فان اعتماد معادلة بسيطة في تفسير الألوان الجديدة في وضعها ضمن تصنيف مدرسي يفتته ويهمه العام والمشترك لابد أن يؤدي الى خلل كبير في قراءة الفنان أو قراءة المرحلة التي وصل إليها.

إن الفنان وهو يختار ألوانه انما يفعل ذلك نتيجة : المعرفة والتجريب والحدس، بحيث يصبح اللون الأخير هو الفنان ذاته، وليس اللون الذي يقدمه المصنع، أو تمليه الامكانية الجاهزة.

لنستمع الى مروان كيف عانى هذه التجربة ،وكيف وصل الى ألوانه الخاصة «تتغير علاقتي بالألوان مع الزمن، واستطيع أن أتحدث عن هذا بعد تجربة طويلة، والتغير يأتي عضويا،وهكذا يصنع الفنان لنفسه (باليت) أي مجموعة خاصة من الألوان، وهذه لا تأتي من المصنع مباشرة أو من الكيمياء،انها تأتي من الأصابع من القلب، ثم من عملية اكتشاف مستمرة، ولا تخلو من عنصر المغامرة».

مروان وصل اذن الى ألوانه نتيجة المعرفة والتجربة والحدس، وهذه الألوان لا تتغير تبعا للموضوع فقط، بل وتتغير أيضا بتأثير عوامل داخلية وخارجية، بما فيها التقدم بالعمر!

كما أن «قراءة» اللون أي لون، تختلف حسب معرفة المشاهد وثقافته وحالته النفسية،وفي حالات كثيرة تختلف الدلالات وتتغاير تبعا للسياق، أو زاوية الرؤية. حول ذلك يوضح مروان المراحل والدلالات بأن يقول: «يوجد تأثير خارجي له علاقة بمتغيرات زمنية أو نفسية ، وهذا لا يأتي بشكل حد فاصل، كنتيجة لعملية حسابية وانما يكتشف مع الوقت.

الى الاصرار على لون معين، ونوعية ذلك اللون، يقدمان شيئا من المسيرة الذاتية للفنان».

وعن تأثير الرحلة الفرنسية عليه، وما تركت من تغير على ألوانه بشكل خاص يجيب : «لقد كان عام ١٩٧٣ ذات تأثير كبير، اذ شكل منعطفا في تجربتي الفنية وفي تجربة اللون والضوء تحديدا، اذ لا توجد مدينة في العالم تشبه باريس وضواحيها بما يتعلق بالضوء».

وحين يسأل مروان عن اللون الأسود يجيب: «لم يكن للون الأسود معنى خاص بالنسبة لي، وغالبا ما كان بعيدا عن لوحاتي في المرحلتين الأولى والثانية صحيح ان للأسود معنى شعريا، وله صلة بالحزن والليل، أما تصعيده في وقت لاحق، في الأعمال التالية، فقد أخذ معنى جديدا. لقد حاولت في السنوات الأخيرة ان أصنع لوحات تمنيت أن تكون سوداء، وربما كان الدافع لهذا الاكتشاف اني كنت في أصيلة المغربية، وكانت شوارع المدينة بيضاء، وجدران بيوتها مطلية بالكلس الأبيض، ثم كان الضوء الهائل الموجود في المغرب.. قلت لنفسي : في هذا المكان لا يستطيع الانسان أن يرسم الا بالأسود ويكون للأسود هنا معناه الخاص والمختلف.».

تحت هذا الضوء الهائل الذي ينبع من كل مكان، والذي يتساقط من الشمس الافريقية على أصيلة، وعلى معظم سواحل المتوسط، يصبح للون الأسود معنى ودلالات مغايرة للأمكنة الأخرى، وحول ذلك يقول مروان : «لا يوجد فرق فني بين الأسود ونور الشمس، لأن الأسود يأتي من الشمس، والشمس تأتي من السواد، وبهذا تتغير الصفات وتتغير المفاهيم، فتبعث بالشمس السواد،ويرسل السواد شمسا».

أما عن الألوان الأخرى، بما فيها اللون الأحمر، بتعدده ، ورغم ما فيه من اغراء بالنسبة للفنان، وقوة جذب للمشاهد ، فان مروان يجانبه الا فيما ندر. وحين يسأل عن الأحمر يقول:

الأحمر فح، تضعه على الباليت يضيء، تضعه على اللوحة غالبا ما يحطمها، خاصة عندي» وحين يشار الى بعض اللوحات، وما فيها من حمرة.

يجيب: «... لا استعمل الأحمر الا قليلا. استعملته في الماريونيت (الدمية) كنت اتلاعب به وألعب معه وكان يعبر عن عاطفتي».

ولأن هذه الاجابة لا تكفي، لنستمع الى أحد النقاد الالمان وهو يتحدث عن الطبيعة الصامتة، وعن الألوان لدى مروان، يقول روبرت كوديكا «منذ مرحلة الطبيعة الصامتة أصبح التوتر أكثر خصوبة وأكثر جمعا للمنجزات الحضارية. اللون، هنا، الغالب، هو الأخضر، لون الفردوس الذي لا تخفي دلالته. واذا كانت الانطباعية في الفن الأوروبي تعتريها وصمة السطحية والسذاجة، فانها عند مروان، في مرحلة الطبيعة الصامتة، تكتسب عاطفة روحية حافلة بكل ما يزخر به الجوهر من جاذبية وأصالة، وكأن ثمرة الأشياء استحوذت عليه، ثم أطلق سراحها في بهجة العين».

لأن اللون هو ضوء بمعنى ما، فان ضوء باريس الذي أدهش مروان، وذكره كثيرا بدمشق، بالشرق جعله يبحث بالحاح عن مرسم مليء بالضوء في برلين. ولنقرأ ما يقوله عن فلسفة اللون، وهو يبحث عن المرسم الذي يريده:

«الضوء في المرسم، أو المنطقة التي يرسم فيها العمل، له تأثير كبير، ولكن الفرح، مهما كان مصدره، يأتي أصلا من عملية الخلق، ولو كان ظاهر اللون حزينا».

وفي محاولة للقبض على كم اضافي من النور، بعد أن هجم الخريف بأيامه القصيرة على برلين، يواصل مروان البحث عن المرسم - الحلم، والذي يحدد مواصفاته كما يلي: «سأحاول استئجار مرسم في الأيام القادمة. أريده أن يكون كبيرا واسعا بحيث يلعب فيه الحمار (على وزن الخيال) هناك مكان معروض سأراه في مطلع الأسبوع القادم».

ويمر الخريف كله، وبعده الشتاء، وفي منتصف الربيع يجد مروان المرسم الذي يبحث عنه. كان كبيرا، واسعا، مضيئا واليه سوف ينقل الطبيعة بعد أن تعذر عليه الخروج الى الطبيعة. وفي المرسم سيكتشف المزايا والضرورة في مكان مثل هذا. يقول «صار واضحا لي مدى أهمية اتساع المرسم من أجل الرؤية الصحيحة، خاصة اذا كانت اللوحة كبيرة. والأمر ذاته ينطبق أيضا على اللوحة الصغيرة، حيث يندمج حس التفاصيل والتقنية الى جانب الشكل والقوة والصواب، ولرؤية العمل من قريب ومن بعيد».

لقد أشرنا، في صفحات سابقة، الى مدى تعلق مروان بمرسمه، وكيف يشعر أثناء وجوده فيه بالالفة والقوة وكيف أخذ يقيم علاقة خاصة بالطبيعة التي تحيط بالمرسم أو ترى منه، وبالتالي تعمقت رؤيته للموجودات حوله، مهما كانت صغيرة ويومية.

ان نظرته الجديدة للموجودات والأشياء تشبه، في المرحلة الجديدة، النظرة اليابانية الى حد كبير. هذه النظرة التي لا تمل أبدا من البحث والاكتشاف، وأيضا رؤية الجديد في الشيء كل يوم. وهكذا أخذت تتبدى الأشكال بمنظور جديد، أو برؤية غير عادية، وبالتالي تأملها لاكتشاف مدى جدارتها بأن ترسم.

صحيح أن الطبيعة الصامتة لم تأت فجأة أو دفعة واحدة، فقد بدأت في وقت مبكر من السبعينات لكنها كانت بمثابة استراحة المحارب، كما يقال حين كانت الوجوه تتوالى وتتطور فترة بعد أخرى.

كانت بداية الطبيعة الصامتة، كما يشير مروان بطاقة بريدية وصلت إليه من صديق مقيم في الجهة الأخرى من المحيط. اذ بعد أن قرأ البطاقة عدة مرات تركها على الطاولة ومر وقت بحيث أصبحت البطاقة بعضا من أشياء الطاولة الدائمة.

زرقة السماء في البطاقة البريدية، وزرقة البحر، استوقفتا مروان مرات كثيرة، ومع ذلك مر عليها دون أن «تقبض» عليه، لأن هم الوجوه كان أقوى من أي تحريض آخر. أما حين أتعبته الوجوه وهي تتفتت وتتآكل وتغيم معالمها، فقد بدت الزرقتان، زرقة السماء، وزرقة البحر، أكثر اغراء من قبل، ثم أخذت تلح عليه، وفي محاولة للتخلص منها، لاسترضائها رسمها!



رسم مروان الأشياء الموجودة على الطاولة ،وكانت تلك الأشياء تتراكم دون قصد ودون ترتيب أو افتعال خلافا لما يحصل عادة في رسم الطبيعة الصامتة لدى الكثيرين ، حيث تنظم الاشياء ضمن نسق لتعطي جمالا أو دلالة من نمط معين. وهكذا بدأت تظهر لدى مروان في الطبيعة الصامتة: أرغفة الخبز،حبات الفاكهة، الأدوات التي تستعمل في الرسم، سكين لقطع الخبز والفاكهة، وأشياء أخرى مشابهة ومعها في كل الحالات : البطاقة البريدية الملبئة بالزرقة، وألوان أخرى لم يستعملها مروان في مرحلة الوجوه.

حين يسأل عن البطاقة البريدية يجيب بأنها «اشارة الى الحلم الى البعيد، الى الرحابة والأمل». أما عن رؤيته للطبيعة الصامتة فهي «ليست بهرجة الشكل أو السعادة الزخرفية العابرة تنقل أشياء جميلة، انما هي رؤية جديدة للحياة ، رؤية جديدة للأشكال تنصهر مع الرسام ثم ينظمها بطريقة خاصة ويعطيها معناها الخاص ، ويربطها بنظامه في الطبيعة بتوقيت الزمن وتأخذ معنى جديدا».

أما عن علاقة الطبيعة الصامتة بما قبلها من مراحل، وما سوف يتلوها، خاصة بالوجوه، فكل القرائن تشير الى هذه العلاقة رحمية، ومن يدقق في طريقة بناء اللوحة يكتشف الروح الواحدة التي تجمع كل هذه الأعمال، لأن الهم الأساسي الذي يستحوذ على مروان «ليس عملية التصوير بحد ذاتها وانما ادراك واستيعاب البناء بشكل جيد، البناء الذي نبحث عنه دائما، وهذا لا يأتي من المنطق ولا يأتي من العقل وحده،، وانما يأتي أيضا من الابتكار الداخلي لرؤية العالم لرؤية هذا البناء».

ان مفهوم الزمن في الطبيعة الصامتة له دلالات تجعله مختلفا عن الزمن العادي، ولذلك تكتسب الأشياء المصورة معنى جديدا، فهو هنا ـ أي الزمن ـ يتوقف أو يصبح هو ذاتها الأشياء الموجودة في اللوحة وبهذا المعنى فان الطبيعة الصامتة قول جديد عن مفهوم الزمن.

لقد اعتمد مروان في اختيار مادة الطبيعة الصامتة على الأشياء اليومية، ورغم «ان المفردات تبدو متباينة، إلا أنها تبدو في حالة تلاؤم وانسجام» كما يقول (كنون تيغرز) أحد الذين تابعوا مروان ، ويضيف أن «الحياة والتفسخ يتداخلان وكأنهما في وحدة متكاملة ونجد ونرى الموت حاضرا باستمرار الى جانب الامتلاء بالحياة النابضة».

أما الناقد (شميت) الذي كتب عن أحد معارض مروان عام ١٩٨٥ فيقول عن الطبيعة الصامتة : «انها تعبر عما يريد الفنان قوله، همومه وما يشغله ، أفراحه وآماله، وأيضا الحزن، رغم أن المواضيع خارجية، مستقلة، كما تظهر فيها الحياة المستمدة من روح الفنان. في هذه الصور نشاهد التجربة الانسانية بنفس القسوة والعمق والتنوع، كما هي صورة الانسان الحقيقية».

ويورن ميركريت، مدير متحف برلين للفن الحديث، والذي يعتبر أكثر النقاد معرفة بأعمال مروان، وقد تابع مسيرته عن قرب ، فيكتب عن تأثير الرحلة الفرنسية على أعماله، يقول:«منذ رحلته الفرنسية، وصل مروان بلغة صوره الخاصة الى الحدود القصوى في مزاولة عملية ذوبان وانحلال الشكل، الى أن تبدأ عملية الخلق وتكوين الصورة التي تبقى بدون عملية تجميل واضحة، وفي انفتاح شامل على الموضوع». أما عن الألوان ، ولعل أبرز ما يتبدى ذلك في لوحات الطبيعة الصامتة ثم الدمية ، فيقول: «أصبح اللون لا يلتصق بالأشياء أصبح يتفجر منها، ينطلق كضوء ملون، يخترق الصورة الى أعماق الظل، مهتزا متماوجا بذبذبات دقيقة بحيث أصبح

شكل واللون يتداخلان في الصورة ، لكي يتحلل الموضوع، ثم ضما من جديد الى عملية الخلق في الرسم».

أما عن الطبيعة الصامتة فيقول ميركريت: «حتى الطبيعة الصامتة، التي تحتفظ بمزايا المنظر الطبيعي تشابه الرؤوس، تنبعث الحركة، كما الحياة من الأشياء، كما في محيط الصورة شكلا ولونا».

وهكذا نجد أن الطبيعة الصامتة ليست تعبيرا عن جمال خارجي قدر ما هي تجليات تعكس روح الأشياء وصيرورتها، وتعبر، في نفس الوقت، عن أعماق الفنان، وما يعتمل هذه الأعماق من أشواق وذكريات وألم، وما تتطلع اليه من صبوات واحتمالات الأيام القادمة.

الكأس الموضوعة على الطاولة، مثلا، يذكر ويقول حياته كلها. اذ رغم سكونه وحياديته يضج بالحركة ورغبة الاعتراف، كما يرتبط بود ظاهر بكل ما حوله من أشياء وهذا الارتباط ، أو هذه العلاقة تعطيه معنى اضافيا بحيث يصح أكثر من كأس، حتى ليبدو معتزا وضروريا.

أما الفاكهة التي تكتشف على الطاولة فانها ذكرى الأيام الماضية، لكن ضمن قناعة أكيدة وراضية انها اكملت دورتها في هذه الحياة، تماما كما تفعل الجدة ازاء الأحفاد: صحيح انها تغادر، لكن تركت الكثير قبل أن تمضي ، والأمر لا يحتاج الى برهان ما دام الاحفاد موجودين ، ويواصلون الحياة.

أما الأشياء الجميلة، الكبيرة التي سنراها في وقت لاحق، فقد كانت من قبل. كانت صغيرة مغيبة، خجلا أو خوفا لكنها تظهر في الوقت المناسب. وحين تفعل تبدو قوية مكتملة شديدة الحضور، تماما كمن يعيد اكتشاف ابنائه بعد سفر طويل.

ما كانت الدمية، احدى مراحل مروان، لتظهر لولا الطبيعة الصامتة. فتلك «المخلوقة» المنزوية ، المكتفية الغارقة في الصمت والوحدة، تظهر، لنقل فجأة، ولكن لتملأ المسرح كله. لقد كبرت في غفلة عنا، وما كان هذا ليحصل لولا السهو، أو لعدم قدرتنا على رؤية الأشياء في الوقت المناسب، وبالطريقة المناسبة، ويقع اللوم علينا قبل أن يقع على أحد آخر. فالدمية تنظر بسخرية الى عجزنا أو تأخرنا في الاكتشاف والمشاركة في دورة الحياة.

قد يكون من جملة الأوصاف الخاطئة التي يمكن أن تطلق على أعمال مروان في الطبيعة الصامتة انها «صامتة» هذه الأعمال تضج بالحركة، بالصخب، برغبة البوح والاعتراف وقد تكون بعض الأحيان فضاحة، لأن الهمس يصل الى درجة الصراخ، والتخفي يبلغ العري وتلك الألوان التعبيرية للغاية تستعيد من الانطباعية شموسها، لا لتظهر البراعة والجمال الخارجي، وانما لكي تضيء أعماق الروح، وتجعل الأشياء، تخرج الى ضوء الحقيقة العارية، تماما كما تترآى حورية البحر، اذ ترى ولا تُرى في نفس الوقت، يراها من يريدها، من يشتهيها وتغيب عن الذي لا يعرف كيف يرى.

تقول شلبية ابراهيم، الفنانة القطرية الرائعة، انها لم تستطع أن تبقى وحيدة مع احدى لوحات مروان. كانت اللوحة تتحرك ، تتغير يغادرها كل ما فيها من بشر وأشياء وروائح ، الأمر الذي جعلها تدير للوحة ظهرها، ثم اضطرت لمغادرة الغرفة !

الطبيعة الصامتة، وقد سميناها هكذا اصطلاحا، لا تعرف الصمت ولا تعترف به، انها باستمرار حالة من الحركة والضجة والسؤال تماما كالأطفال ، اذ حين تهدأ حركتهم، أو تتطامن أصواتهم يبدأون بالأسئلة أو الأسئلة «تفضح» كل سكينة موهومة وتولد قلقا فارقا لا يعرف الكبار كيف يداورونه أو يهربون منه. كذلك لوحة مروان في الطبيعة الصامتة، ثم في الدمية، انها سؤال يحمل خطرا لا يمكن تفاديه.

محطة مروان في الطبيعة الصامتة كانت فخا، حتى بالنسبة له. فالأسئلة التي أتعبته، وجعلته يأرق ويقلق كثيرا وطويلا، وبدل أن يكتم هذه الأسئلة ، أطلقها ودعا الكثيرين الى هذه الوليمة «المرة» دعاهم لكي يشاركوه المرارة والتعب وأرق الليالي، ليس بهدف أن يعذبهم، وانما لكي يشتركوا معه في الاجابة على الأسئلة التي لا يمكن أن يجيب عليها انسان بمفرده.

وبمقدار ما يبدو على البشر الاستعداد للتضحية، الا أن هناك أسئلة تحتاج الى كم من المعاناة والتعب والتأمل، وهذا ما يريد مروان أن يكون الناس مستعدين للتعامل معه.

الطبيعة الصامتة بمقدار ما تبدو استراحة المحارب، وبريئة فانها بداية التورط والتورط طريق المعرفة للخروج من المأزق أو بداية الغياب.

مروان ، وهويبدأ الطبيعة الصامتة، اكتشف أنه يدخل في طريق يقوده الى الدمية، ثم الى الوجوه مرة أخرى لأنه بمجرد أن اتخذ اتجاها معينا، لم يعد بامكانه ان يتراجع وهكذا واصل السير في الاتجاه الاجباري. فعل ذلك دون ندم، ولابد أن نسير معه لكي نشاركه في الغبطة من خلال الاكتشاف.

مثلما خرجت حواء من ضلع آدم، كما تروي الأسطورة، خرجت دمية مروان من الطبيعة الصامتة.

كانت الدمية في البداية احدى مفردات المرسم الكبير، شيئا من الأشياء الكثيرة الموجودة. كانت منزوية صامتة لا يكاد يحس بها لكن النظرة الجديدة، التي أخذ يطل من خلالها مروان على الأشياء ، اكتشفها وبعد أن تأملها طويلا أفسح لها المجال لكي تظهر في لوحات الطبيعة الصامتة.

بدت أول الأمر مملوءة بالخوف والخفر، لكن مع كل خطوة تخطوها الى الامام تكتسب ثقة تجعلها تنحي الاشياء، أوتتنحى لها الأشياء لتحتل في النهاية بمفردها الساحة كلها ،ولتصبح احدى مراحل مروان المميزة.

واذا كانت الطبيعة الصامتة تتصف بالكثير من العفوية

دمية مروان التي بدأت بشكل معين، ما لبثت أن اكتسبت صفات خاصة بها، تميزها، وأية مقارنة بين الدمية الأولى والدمية الأخيرة توضح لنا الفرق ومدى التطور الذي حصل. وهذا التطور رغم ما يتبدى من صراع بين الخالق والمخلوق، وهامش الاستقلال الذي يطمح اليه الآخر، فانه يمثل تحديا للفنان، اذ مطلوب منه تلبية مطلبين متناقضين في آن واحد. فالدمية لم تعد شيئا. ولا تقبل أن تستمر قناعا، والفنان لديه من الهموم والأفكار والأحلام ما يجعله يبحث عن وسيلة لكي يقولها، أو يوصلها وأيضا بشروطه الخاصة، ومن هنا تنشأ المعاناة وتحتل مساحة واسعة في العقل والقلب والضمير، في محاولة للوصول الى معادلة توفق بين المطالب والارادات المتصارعة.



ولأن لدى مروان الكثير، غير الدمية، ليجسده على القماش والورق، فان صراعا من نوع ما يبرز بين فترة وأخرى. واذا كان قد وضع لنفسه ، منذ وقت مبكر، شعارا أساسيا يتمثل بسؤال مركزي: هل لهذا العمل من ضرورة وأجاب عليه بطريقة حازمة: «العمل الفني ليس بدعة انه فعل ضروري اخلاقي يربط المتعة والفرح بالحقيقة بضرورة تجسيد العمل بصورة فنية». فإنه يضيف موضحا: «كنت عندما أرسم الدمية أو الطبيعة الصامتة أو الوجوه الأولى أحن لرؤية جديدة، ولكن تلك الرؤية أكون قد خبأتها حتى يأتي دورها، لأني شعرت بحق اكمال المرحلة التي كنت فيها، فأنا أتصور أني لو توقفت عنها فربما يصعب أو يستحيل العودة إليها».

وكما ذكرنا في الفصل السابق: وصلت وجوه مروان الى حالة من العذاب والتفتت، الأمر الذي جعله يوقف هذه المرحلة ويبحث عن آفاق جديدة. كانت البداية للطبيعة الصامتة، والتي تخللتها الدمية، ثم أصبحت الدمية وحدها موضوعا لعمله لبضع سنين.

«ولأن الدمية هي عالم الحرية والوقت المديد والقناع أو لفعل أشياء كثيرة ، فان الرمز هنا يلعب دورا أساسيا.» هكذا يكتب ديتر ران وهو يستعرض مراحل تطور مروان . لكن هذا الناقد يضيف في محاولة لتفسير اختيار الدمية وليس الموديل ، فيقول: ولأن الموديل غير مباح عربيا - اسلاميا، يستعيض عنه والبراءة فان الدمية لا تخلو من مكر جميل، لقد تحولت من شيء الى كائن، وهذا الكائن الذي سيطر عليه الخوف والخفر أول الأمر ما لبث أن تخلى عنهما. وهكذا أصبحت للدمية، لوحة بعد أخرى، أفكارها وعواطفها ، ورغباتها وكل ما يدور في مخيلة أو يشتعل في قلب. ليس ذلك فقط، أصبحت تعلن هذه العواطف بوضوح، وفي حالات معينة بشكل مثير. فالعينان ، النظرة التي تتخللهما وضعية الجسد حركة الأيدي أو مكانها تشي بالعواطف والرغبة. أكثر من ذلك أصبحت الدمية مستقلة عن خالقها.

هذه الطريقة في خلق الكائنات، ليقال من خلالها الكثير، مألوفة في الأدب والفن في الرواية والمسرح ، وأيضا في عدد مهم من اللوحات الفنية.

ولعل من دوافع خلق هذه الكائنات على الأقل كتخطيط ، أو كنوايا، ان تكون أقنعة لقول الكثير، والذي يحسن أن يقال بطريقة غير مباشرة، وخالية من الوعظ. لذلك يستعان بحالات يمكن أن توفر المناخ الملائم، كأن يستغل الجنون أو السكر، أو يحتل المهرج، في المسرح وفي اللوحة ، مكانا مميزا، ينوب عن الآخرين في «قول» ما يراد قوله أو في القيام بعمل يتردد «العقلاء» ان يقوموا به.

واذا كان ما ينطبق على الرواية ، طريقة أو نسبة ، يسري ويصح في اللوحة، فإن الشخصية الروائية من النوع الذي أشرنا اليه ، كثيرا ما تتجاوز الحدود المرسومة لها، أو تتصرف ضمن شروطها الخاصة، بحيث تتخلى عن كونها قناعا، أو تنزع القناع الذي يراد أن تستمر في ارتدائه، لتكون هي ذاتها أو لتملك هامشا مستقلا خاصا بها.

مروان بالدمية ان هذا التفسير لا يعكس الواقع خاصة لفنان مثل مروان عاش معظم حياته في أوروبا، المانيا تحديدا، اذ يفتقر التفسير الى الدقة أو ربما عدم المعرفة. فالاكاديميات الفنية في المنطقة العربية بأسرها تستعين بالموديل، وبالتالي ليس هناك تحريم في هذا المجال كما يفترض الناقد.



إن ما دفع مروان لاختيار الدمية، على الأقل في مرحلة معينة، الحرية التي لا حدود لها في التعامل مع الموضوع، وتكييفه لأقصى مرونة يتطلبها وأيضا يحتاجها الفنان.

يكتب مروان، حول هذا الموضوع، رسالة الى صديق يقول«... عملت بعض اللوحات الصغيرة، والتي تقارب تصوري في هذا المجال أي حررت العين والعقل من الشكل الموجود خارجا، وبدأت أتحرر وأعطي التفاحات ـ أو الأشياء الأخرى ـ والتي تتجمع مع الوقت، وتصبح شيئا من وجودي، معنى آخر، تصويريا، وبعض هذه الأعمال صار له بشكل عفوي طابع المنظر.».

وحين يتحدث عن الدمية تحديدا يقول في رسالة أخرى عام ١٩٨٣: «ان شيئا جديدا في داخلي يتفاعل ويريد الخروج. أود رسم بعض الرؤوس، وأحيانا أتصور اني أدرك الخطوط الأولى للصورة، ثم تضيع مني وعني، ومن ناحية أخرى أريد نهاية الطبيعة الصامتة وقد نفذت بعض أعمال الحفر للماريونيت. بعد أن توقفت عن رسمها منذ منتصف ١٩٨١، وربما عدت اليها من طريق آخر بعد سنوات، بشكل جديد، وباستخدام موديل حي، وهذا حلم لي، وانت تدرك ان ايجاد الموديل الملائم، ثم جعله شيئا يوميا تابعا لحياتي، أمر ليس من السهل الوصول اليه».

الصعوبة إذن، ليست من حيث المبدأ وإنما بالوصول الى الموديل الملائم، الى الصيغة التي توفر الحرية والمرونة والهدف الذي يسعى الى تحقيقه.وهذا الأمر لا علاقة له بالدين أو التقاليد السائدة بقدر تعلقه بما يراد الوصول اليه.

فاذا عرفنا ان طريقة مروان في التقدم نحو هدف تعتمد أسلوبا غير مباشر، حلزونيا أو لولبيا، بحيث يتحقق الصعود بهدوء وبعض الأحيان دون أن يحس به، فان الحلقات المترابطة التي تجمع البدايات مع المراحل اللاحقة، تتضح في الماريونيت أكثر مما تتضح في مراحل أخرى. إذ بعد أن تخلى عن التشخيص، وأخذ يتناول أجزاء يعتبرها أكثر أهمية في الانسان، ويتبدى ذلك في الوجوه، ثم في الطبيعة الصامتة، فقد رجع في الدمية الى اعتماد الشكل الكامل، ربما لاختبار احتمالات معينة، وهكذا أصبحنا قادرين على أن «نقرأ» في الدمية الكثير من الأفكار والرغبات، وحتى الشهوات، التي يمكن أن نراها بوضوح في هذه الصيغة، لا بصيغة أخرى، رمزية، أو غير مباشرة.

يقول برتراند شميت عن معرض ١٩٨٥: «الدمية تقدم طيفا عريضا للفنان لكي يصب مشاعره وعواطفه واحساساته في الصورة» ويضيف، وربما هذه الاضافة توضح الفكرة التي بدأنا بها هذا الفصل: «اذا كان وجه الانسان قناعا فخلفه يكمن ما يجري البحث عنه».

حين نعتبر وجه الانسان ذاته قناعا، فإن الدمية قناع مزدوج، ولذلك فان البحث ما وراء القناعين أمر يتسم بأهمية خاصة، وقد يؤدي الى اكتشافات جديدة!

ولأن الدمية لا تخلو من مكر، فهي تحتمل تفسيرات كثيرة، اذ بمقدار ما تبدو ذات صلة بمراحل سابقة، خاصة من حيث التشكيل، فانها امتداد للوجوه الجديدة التي ستظهر في المرحلة التالية. ودمية مروان التي لم تترك لتجربة ان تعقب عليها، كما يقال، حيث تجسدت بأشكال وحالات كثيرة وصلت في المراحل الأخيرة الى الخلاصة التي يبحث عنها بالحاح: «حين يكون هناك كم كبير من العاريات والعري، لا يستطيع الانسان أن يتنفس» ولذلك ترك للدمية أن تعبر عن الكثير من



حادا، وكاريكاتوريا أحيانا،وكل هذا تعبير عن موقف وتعبير عن الصراع».

إنها في هذه الحالة مخلوق ، كائن ، أكثر مما هي قناع أو دمية، اذ تعبر بقوة عن هذا الفيض الداخلي الذي يملأ القلب وتريد أن يتواصل مع الآخرين، أو أن تقول لهم، على الأقل، كم تضنيها الصبابة وكم يتآكلها الشوق، وانها في الحياة مثل الآخرين، وعلى الآخرين أن ينظروا اليها هكذا.

مرحلة الدمية بالنسبة لمروان مساحة للتأمل واعادة ترتيب الأشياء والعلاقات، لأنها بمقدار ما تعبر عن الشيء ، الا أن الشيء ذاته يخرج عن صيغته الأولى ليصبح امتدادا لمخلوقات الطبيعة الكثيرة والمتباينة ، وبالتالي تتحدد ماهيته من خلال النظرة اليه، ومن خلال علاقاته بما حوله والدور الذي يمارسه في هذه الحياة، وقد تكون لهذه النظرة صلة بعدم فناء المادة وبتعدد حالات ظهورها وبتجدد وظيفتها وبالتالي استمرارها الى ما لا نهاية.

من خلال هذه النظرة يصبح كل شيء في الطبيعة مهما، وله وظيفة وله دور، الامر الذي يقارب بين الانسان وكل ما حوله من كائنات وأشياء، «حتى في الدمية فان مروان لا يتكلم عن موت الأشياء، بل عن حياتها الخفية وطبيعتها الساكنة» هكذا يقول ميركريت، المتابع لأعمال مروان ، ويضيف : «الموضوع العادي ينبعث منه السحري، الروح في صورة الانسان المجهول، وهذا يحصل فقط بواسطة الرسم. هذه الطريقة السحرية في خلق الأشياء والأشكال وهكذا تظهر العواطف الكثيرة المتعارضة».

ان احدى مشكلات مروان ، وميزته أيضا ،رغم مظهره الهادىء، انه يجابه، يقتحم، ولا يتردد في أن يحارب. كل ذلك من أجل الوصول الى ما يعتبره حقا وصدقا. هذا الوصف ليس له علاقة هنا بالسياسة وانما بالتصوير بالدرجة الأولى. انه يبحث عن العواطف الأكثر صدقا، عن القضايا الأكثر جوهرية عن البؤرة المركزية التي يستطيع من خلالها أن يرى الأشياء والعلاقات دون بهرجة أو تزييف.

وحين أعطى الدمية،أو اكتشف فيها ، كل الرحابة وامتحن احتمالاتها الكثيرة والمتناقضة، فقد أعتمد وقفتها أساسا للوجه الشاقولي الذي سيحتل كامل عقد الثمانينات وجزءا من التسعينات.

لقد بدأت الدمية مستلقية في لوحات الطبيعة الصامتة المبكرة ، وفي فترة لاحقة أخذت شكل الجلوس. أما حين نهضت فلم تشأ أولم تحتمل أن يكون أحد آخر معها. ورغم ما ميز وقفاتها من تحد ومن تعب ودعوة وشهوة.. وضعف أيضا، فان تلك الطريقة بالوقوف منتصبة، والعنفوان في التصرف، جعلا مروان يستعيد وجوه السبعينات لكن بطريقة شاقولية،

العواطف والأحاسيس والرغبات: «كانت الدمية تتجاوز الخجل. كانت تتحسس الجسد، النهد، السرة، ما دونها وبالتالي قالت، بالنيابة كل شيء».

كانت «دمية مروان تقف في وسط الطاولة تقريبا: الكتفان ملتصقتان بالرأس، الذراعان متدليتان الى الجانبين .. اللباس الساقان، الذراعان.. كلها منفصلة عن بعضها بوضوح، كما لو كان الشكل منظورا اليه من الخلف» هكذا يقول تيغرن، ثم يتابع: «في لوحة ثانية تلغى الحدود داخل اللوحة، تنداح الأشياء لتترابط، من جديد، في نفس الوقت» كل هذا من أجل التعبير عن حالة أو موقف ، لأن «الدمية ليست لعبة، انها جذابة وخطرة، مستسلمة مطواعة، وفي نفس الوقت معتدة بنفسها «إنها ، ظاهريا ، سلبية لكنها متجاوزة وتعبر عن الصراع» ويتضح ذلك في الوجه بشكل خاص، اذ قد يكون «ساخرا،

تدية ، بعد أن ذابت وجوه المرحلة السابقة مع تضاريس الأرض، وأخذت تتلاشى أو تغيب، انتظارا لأمطار جديدة من أجل أن تحيا مرة أخرى.

وحول بعض الصفات التي قد تظهر في اللوحة، واختلاف وجهات النظر حولها أو طريقة التعامل معها، يوضح مروان رأيه فيقول: «حتى الضعف في الملامح الذي قد يتبدى في الوجه يمكن أن يصبح ذروة القوة، وقد يكون القبح موضع جمال في بعض الأحيان. هذا التباين في وجهات النظر حول القبح والجمال، حول القوة والضعف، يكون غالبا نتيجة اختلاف المقاييس واختلاف القيم أو النظرة.

ولأن مرحلتي الطبيعة الصامتة والدمية متقاربتان ومتداخلتان، فالكثير من الصفات التي تنطبق على الطبيعة الصامتة تنسحب أيضا على الدمية، خاصة من حيث الألوان ، بل إن ألوان الدمية تبدو أكثر اشراقا، وتتسم بالمهارة العالية والروح التجريبية معا، رغم ما فيها من خطورة أو لكونها ألوانا غير مألوفة بالنسبة لمروان بالذات، وقد أشار بشكل خاص الى الأحمر الذي لم يستعمله من قبل.

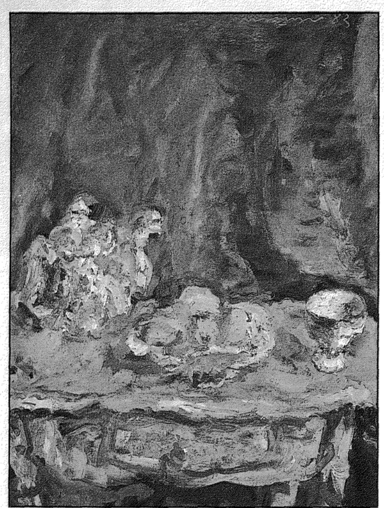
إن ألوان الدمية تجاوز لوني لكل أعمال مروان السابقة، حتى بالنسبة للطبيعة الصامتة،انها، في أحيان كثيرة عنيفة مهاجمة خلافا لألوان الطبيعة حيث تصبح في لوحات كثيرة شديدة الشفافية وأشبه ما تكون بضوء القمر.

ومن الدمية نكتشف ملامح مرحلة الوجوه الأولى، ونكتشف أيضا نواة مرحلة الوجوه الثانية، من حيث بناء اللوحة وطريقة استعمال اللون وكثافته. وربما ساعد على وجود هذه العلاقة الموضوع ذاته، فمروان يركز في الدمية على الوجه. صحيح أن الأجزاء الأخرى تحظى بقدر كبير من الاهتمام، لكن مركز الثقل هو الوجه بالدرجة الأولى. وهذا ما يفسر عودة مروان للوجوه مرة أخرى. إذ بعد أن اكتشف آفاقا جديدة وهو يعالج موضوع الدمية، كانت العودة الى الوجوه منطقية وقوية في آن واحد.

كما نلاحظ في وجوه المرحلة الجديدة ميلا الى ألوان الدمية، ولكن ضمن منظور متطور ومتقشف، كما يحصل بالنسبة لعدد كبير من الرسامين حين يصلون الى الخلاصات التي ظلوا يبحثون عنها فترة طويلة.

ولابد هنا من وقفة ذكرى، ووقفة مقارنة:

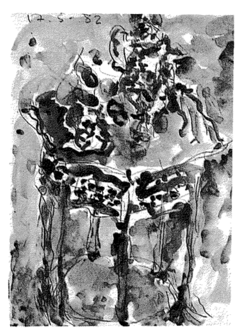
فتلك المرأة ، خدوج، القصيرة ذات الحدبة، المخيفة بقصصها ووشاياتها، وأيضا بالصفعة التي طبعتها على خد مروان، هذه المرأة لم تغب عن ذاكرته ، وقد «خلدها» بأكثر من لوحة.

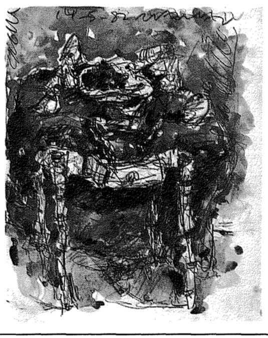


لكن من يمعن النظر في الدمية، بشتى مظاهرها وتجلياتها ، منذ أن كانت طيفا ، وحتى اللوحة الأخيرة، يجد شيئا من خدوج، أو هكذا تراءت لي وأنا أتأمل طفولته واستعرضها من جديد.

ان الكراهية في مرحلة معينة تنقلب في مرحلة لاحقة الى شفقة، الى نوع من الرثاء. وحتى التشوهات الخلقية التي تبدو مضحكة أو مقززة في فترة معينة تتحول في فترة أخرى الى عطف ، وربما تجمل أيضا في محاولة للتعويض.

ومع ذلك يجب إلا تقودنا هذه ا لقراءة النفسية أو الأدبية الى تلخيص العمل الفني الى كلمات ، أو تجريده من صفاته التصويرية والتي وحدها تعطيه القيمة التي يستحقها.. إن هذه الملاحظة قد تضيء جانبا من العمل الفني، وقد تخلق تشويشا يفسد التعامل معه،لكن مثلما كانت القطة تعني شيئا هاما لبالتوس، قد تكون خدوج تمثل شيئا مقاربا بالنسبة لمروان. وكذلك الحال بالنسبة للسيقان التي اختارها بيكاسو لنسائه في







مرحلة معينة، فقد التقط هذا النمط من السيقان حين كان طفلا،وكان يراقب النسوة وهن يغزلن الصوف، أو يقمن بالعمل وحول ذلك يقول مروان حين زار متحف بيكاسو في باريس، ورأى ضمن مجموعته الخاصة عددا من أعمال رينوار، وكان معظم هذه الأعمال نساء عاريات.

يقول مروان :« تعجبت في البداية ، ولكن ،وبعد التفكير وجدت التفسير: عاريات رينوار يرفلن بالياسمين، أما نساء بيكاسو فكن دون عطر، ورغم أن الاثنين اعتمدا مقاييس الجمال الاغريقي في رؤية الجسد، الا أن سيقان نساء بيكاسو لم تكن ممتلئة فقط وانما الامتلاء والقوة معا».

أما المقارنة الضرورية في هذا المجال فمع فنان يعني الكثير لمروان : سوتين.

لقد رأينا في القسم الأول من هذه الدراسة، ان سوتين من جملة الرسامين الذين لفتوا نظر مروان ، منذ كان في دمشق، كان يقول في تفسير ذلك: «ان العنف الحسي والذكاء واللون والغضب والفرح في تلك الألوان، وفي معالجة ذلك الشكل، لفت انتباهي وتعلقت بها. ولقد بقي هذا الاعجاب مستمرا حتى اليوم، اني أعتبر سوتين من أهم فناني هذا العصر بسبب خصوصيته ، وبسبب حسيته، وبسبب علاقته بالانسان والطبيعة والأشياء».

ويضيف مروان ، وهو يتذكر :«ذكر ناقد برليني معلقا على أول معرض لي، وكان العنوان الذي اختاره لذلك التعليق: «مطاردون يطاردون» كتب ذلك الناقد : «بين سوتين ومروان خمسون عاما وما يربطهما انهما جاءا من الشرق الأول من أقصى الشرق، من روسيا الى باريس ، والآخر من دمشق ، من الشرق الآخر، الى برلين، وان هناك رابطا حسيا بينهما في رؤية الأشياء وعلاقة الرسام مع الخارج وماهية هذا الخارج».

ويشير روبرت كوديلكا وهو يستعرض سيرة مروان الفنية :«ادوارد مونج كان مثالا يحتذى ، وكذلك سوتين، لكن مروان، في لقائه مع هذين الفنانين، أو غيرهما لم يكن مسيرا أو خائفا،كان معجبا ومستقلا».

إن من جملة القضايا المشتركة بين مروان وسوتين الاعتماد على السلاسل ، فحين يرسم سوتين الذبيحة أو الشجرة ، ويفعل ذلك عشرات المرات ، وعندما يتحول الى عيون مفتوحة لاكتشاف التفاعلات والآثار التي تترتب على كل حالة، واحتمال توالدها، أو ان تكون أساسا أو نواة لعمل لاحق، كل ذلك دون أن تشبه لوحة أخرى، اذ تبقى لكل واحدة خصوصيتها ، فان مروان وهو يتأمل تجاربه بعين الناقد واحساس الفنان في محاولة لاكتشاف آفاق جديدة يعتمد المبدأ ذاته دون أن يقع في التقليد، ودون أن تلتبس شخصيته في نفس الوقت.

إن «القرابة» اذا جازت هذه الصفة بين مروان وسوتين ، تتبدى أكثر ما يكون في الطبيعة الصامتة، خاصة في الدمية، وتتبدى هذه «القرابة» من حيث الألوان وبناء اللوحة، وذلك التكرار الصاعد، الذي يقود من حالة الى أخرى من مرحلة الى مرحلة تليها.

لكن أكثر من هذه «القرابة» بين الاثنين الرؤية ، وتلك الروح في التعامل مع العمل الفني، الأمر الذي لم يكن سهلا فهمه في الغرب الأوروبي والمعتمد على الاستبطان الداخلي الذي يلتقي ويتماس مع التجريد، لكن لا يصل الى التجريد الكامل نظرا لاختلاف الدوافع ولما يراد أن يحققه العمل الفني.

* * *



الواقعية الشعرية الفرنسية ١٩٢٢ - ١٩٥٧



بقلم : هنري أجيل Hanri Agel ترجمة :مي التلمساني *

الواقعية الشعرية الفرنسية مدرسة تكتسب،هي أيضا، معنى خاصا، حيث امتدت بين عامي ١٩٢٢ و١٩٥٧ لتشمل ثلاثة أجيال من السينمائيين تميزت أفلامهم «بالتعبير عن قلق ما والاحساس الشاعري بالاحباط العاطفي والمعاناة المتوقعة والتوق الى التطهر.» عادة ما نجد في تلك الأفلام ميلا مرضيا للأجواء القاتمة الكئيبة، وإحساسا بعدم الانسجام مع الحياة يجد ضالته في الشوارع الرطبة والمرافيء الليلية.وسوف تمتد هذه الأجواء لما بعد الحرب العالمية الثانية ولن يحل محلها سوى روح «الموجة الجديدة» في ١٩٥٨.

إن الواقعية الشعرية مهمة في تاريخ السينما الفرنسية ليس فقط لأنها تصل بين خطي القوة، المتعارضين ظاهريا،وهما خطا «لوميير» و«ملييس»، ولكن لأنها تحدث انصهارا بين غريزتين أساسيتين في السينما وهما تذوق الوثيقة الملموسة وانفلات الخيال العاطفي.والواقع ستظل هناك دائما واقعية شعرية طالما بقي الفن السابع ظاهرة تشكيلية ، اجتماعية وانسانية. ولكن من المنظور التاريخي، نستطيع أن نميز بين عامي ١٩٢٢ و١٩٥٧ (وهو العام الذي سيشهد ظهور جيل «الموجة الجديدة») ظهور تيار من الانتاج الفرنسي تدعمه حركة معقدة تختلط فيها الملاحظة المريرة بالتمرد والرغبة في التحرر والمشاعر الحانية الآسية.

ويلاحظ غالبية المؤرخين السينمائيين ، على مدى هذه السنوات الخمس والعشرين،أهمية بعض نوبات المعارضة التي يصعب،في رأينا،أن نؤكد بشكل قاطع وحدتها وصلابتها . لنقل إن هناك ثلاثة خطوط على الأقل تتشابك ضمن مجمل الأعمال التي تجاوزت مرحلة الحرب العالمية الثانية ثم مرحلة ما بعد الحرب العالمية الثانية. أولا: إدانة النظام الاجتماعي في ذاته (وقد لعب الشاعر جاك بريفير دورا رئيسيا هنا)،ثانيا: التأريخ للعادات والتقاليد بشكل تهكمي وواع، ثالثا :بزوغ الغنائية التي قد يعود مطلعها الى «رامبو» الذي قال - «لسنا من هذا العالم» - والتي كانت آنذاك وسيلة لرفض الوضع الانساني وأوضاع المثقفين والبروليتاريا بكافة مستوياتها، كما بدت في نظر المتشددين بعد الحرب ١٩١٤ - ١٩١٨. لقد تحمل أفضل السينمائيين الفرنسيين آثار الأزمة الاقتصادية والأخلاقية

★ كاتبة من مصر.

التي شهدت رسوخ الحركات الاجتماعية الاقتصادية مثل الانضمام للماركسية وللتيارات اللاعقلانية مثل الدادية والسوريالية. في كلا الجانبين، كان هاجس اشتعال حرب عالمية جديدة يبدو واضحا ،وكان هذا الهاجس يتأكد بشدة نظرا لصعود



لقطة من فيلم «جول وجيم» للمخرج تريفو

الديكتاتوريات ووجود قسوة أو لامبالاة.

التعبير عن القلق

سوف يتعمق هذا الوعي صبيحة حرب ١٩٣٩ مع أفلام مثل «قانون اللعبة». وقد رأى «روجر مانفيل» من جانبه، في الأعمال التي قدمها مارسيل كارنيه وجاك بريفير «تعبيرا عن قلق بديهي في جانب مهم من أفضل سينما قدمتها فرنسا ... احساسا شاعريا بالاحباط العاطفي والألم المتوقع والتوق الى التطهر » ويمكننا أن نقول أن هناك كثيرا من النقاط المشتركة بين هذا الهوس النفسي وبين نفاذ تشيكوف الى أعراض الأزمة الحادة التي عاشها المجتمع الذي شهد تحلله وتفتته من حوله. وعلى ذكر بعض أفلام رينوار ودوفيفييه، يضيف الناقد الانجليزي : «لقد جعلت هذه الأفلام من السينما الفرنسية مرآة طالعت فيها بلدان أخرى كثيرة شعرية التناول الانساني للحياة». وبتعبير آخر، فقد انخرط عدد من المخرجين وكتاب السيناريو في نزاع مباشر أو غير مباشر من خلال احساس الشجن الذي ولد من عدم توافقهم المادي والمعنوي مع العالم الذي فرض عليهم العيش فيه.

أطلق جورج سادول على الفصل الخامس عشر من كتابه «تاريخ السينما العالمية» عنوان «الواقعية الشعرية الفرنسية (١٩٣٠ - ١٩٤٥) بالاشارة الى روجر مانفيل، وأكد أنه على الرغم من التنظيم التجاري الخانق الملائم لغريزة التجمع، تشكلت مدرسة من المخرجين المستقلين، يعمل كل منهم لحسابه الشخصي بلا شك ، ولكن بنفس روح الفوضوية الغنائية، ويذكر هؤلاء المبدعون الذين تجمع بينهم «رابطة مشتركة وإن ظلت غائمة نوعا ما وهم كلير، رينوار، فيجو كارنيه، فيدير وبيكر، (ونضيف اليهم اليوم جريميون وأتون - لارا في المكان المناسب). تلك «الرابطة الغائمة نوعا» حيث يمتزج الحنين بالضغينة، سوف يوضح بيير لوبرون في الجزء الثاني من كتابه «خمسون عاما من السينما» حين يقول: «إن



لقطة من فيلم «صوب على عازف البيانو» للمخرج تريفو

الحبكة التي تقصد أن تكون انسانية وحقيقية (...) تحيط بها هالة من الآمال والأحلام والطموحات». ثم يؤكد على البيئة التي «تطفو فيها مشاهد ساحرة يكتشف الأبطال أنفسهم من خلالها أو يضيعون فيها.» الأمر الذي سيستمر بعد ١٩٤٠ في أفلام أقل أهمية مثل «عروس الظلام» لسيرج دوبوليني و«بلد بلا نجوم» لجورج لاكومب.

وباعتبار أن هؤلاء المخرجين، من أكثرهم موهبة الى أكثرهم تواضعا، يكشفون عن كونهم ورثة التقاليد الأدبية (الطبيعية) وكونهم شغوفين بالفانتازيا الاجتماعية التي رسخت جذورها في أمريكا ومن ألمانيا، وشهود مختلف التناقضات الاقتصادية في عصرهم، فانه من الصعب أن نلم بالعامل المشترك من الواقع الحي الكائن في أعمالهم وإذا كان الواقع الراهن جزءا لا يتجزأ من الخيال فانه يخاطر بأن يظل غائما على الشاشة، ذلك الواقع الذي يتحول بالنسبة لعالم الاجتماع الى مجرد أرقام. وبذلك، بدلا من أن يطرح بوصفه أمرا مثبتا (وهو ما يتمناه جريميون فيما بعد) فإنه يتبلور في حالات بعينها (منها على سبيل المثال فيلم «دفتر للحفل») وفي بعض أقدار المخرجين المتميزين . الأمر الذي يحدث ببعض التلذذ بالألم الرومانسي.

الميل للأجواء القاتمة

يتوافق الميل الى الأجواء الكئيبة القاتمة الذي يتجلى منذ عهد لوى دولوك وجان ابشتين والذي ينبع أيضا من روائية أدبية، مع رسوخ الشخصيات غير المتحققة التي تقع ضحية «قدر» ماجوهره ميتافيزيقي وإن كانت أصوله اجتماعية (وهو ما سنجده في فيلم

(..وابات الليل»). تلك هي وجهة نظر بيير لوبرون حين يؤكد أن ..واقعية الشعرية لفترة ما بين الحربين «تقابل بين الأحاسيس ..لانسانية ورغبة الانسان عادة في الحياة وبين قسوة القدر الذي لا ..راد له». مما لا شك فيه ان نفس هذه الفترة لم تخل من الأعمال التي ..تميز بتفاؤل طفولي، غير أن الخاصة الغالبة نوعيا هي خلق جو مأساوي أطلق ريمون شيرا اسم «أجواء» على كتاب فخم يضم صورا معبرة عن هذا الجو ويستدعي هذا الكتاب روح الشعر اللاذع «الذي ينضح على الضواحي الكئيبة ذات الطرقات الخاوية، خافتة الضوء»، ومن منظور ريكارد يقترب من فيلم فرانك بورزاج «أهل المنطقة» يشير الى «الديكورات على طريقة كاركو أو ماك أورلان.» .

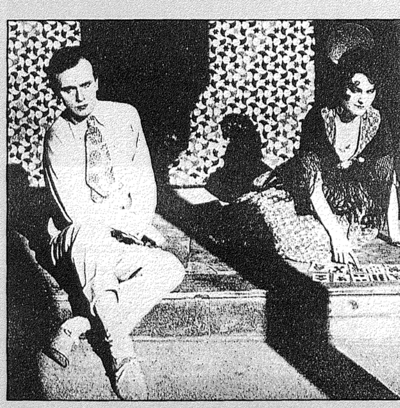
يجب أن نكرر أن هذه الأجواء حيث يحل الكابوس في ترهات الحياة اليومية كانت أجواء أفلام مثل «حمى» لدولوك و«الدورادو» لـلاربييه و «قلب مخلص» لابشتين. كان الجو هنا (بما أننا مضطرون للعودة الى هذه الكلمة) قريبا من ذلك الذي ابتدعته التعبيرية ،ولكن أكثر صفاء وأكثر خفة من الناحية التشكيلية . باختصار أكثر وضوحا . وعلى الرغم من ذلك فسوف يزداد هذا الجو كثافة مع الثلاثينات وحولها عندما تتلو «السنوات الصحية»، «السنوات المجنونة»، ويتلو الآمال العريضة الجريحة احساس بالتشاؤم يغذيه قصور فرنسا الاجتماعي والدولي والجموح الذي سوف يؤدي الى ميونيخ. يستقر إذن في القلوب وحول المدن البائسة نوع من اليأس حتى إننا لا نعجب أن يشير سينمائي روسي مثل يوتكفتش الى «الطابع الانتحاري» للسينما الفرنسية آنذاك.

ثلاثة أجيال من المخرجين

في إطار التعبير عن منظومة التيمات التي مثلتها ثلاثة أجيال من السينمائيين لا نستطيع الفصل بين المخرج وباقي فريق العمل الذي يضم كاتب السيناريو والحوار، مدير التصوير، مهندس الديكور، كاتب الموسيقى وقبل كل هؤلاء من وجهة نظر الجمهور، الممثلين ، فلنبدأ إذن بهؤلاء . «إن أساطير القدر وسوء الحظ سوف تتجسد في عدد من الممثلين الذين يؤثر طابعهم الدرامي بشدة في سينما تعتمد أساسا على الشخصيات. تتشكل ملامح هذه الأسطورة من خلال رقة «جابان» الفظة، وصلافة «جوفيه» المستهترة، وحتى طيبة «ريمو» وانسانيته (لوبرون) ويجب أن نضيف في المكان المناسب «ميشيل سيمون» الذي سيمثل تحت إدارة رجال مثل رينوار وفيجو وكارنيه ودوفيفيه وكلير. ومن الناحية النسائية، حاشانا أن نستبعد «مادلين رونو» و«ميشيل مورجان» في أوج الواقعية الشعرية، «أرليتي».

علينا أن نتوقف قليلا أمام ذلك الذي كان سيزيف وبروميثيوس هذا العصر والذي عمل مع كل المخرجين الكبار، منذ جريميون وحتى أوتون - لارا، حتى عام ١٩٥٨ تقريبا قبلما ينصاع للعمل التجاري البحت، ولنستمع الى بيير دوفيلار وهو يعرف بهذا الممثل في كتابه «السينما.. أسطورة القرن العشرين» حيث يقول : «إن جابان يطارده القدر، القدر الحديث،حتى أنه يبدو مثل ضباط الشرطة ، تثقله الواجبات الاجتماعية الحمقاء ومتطلباتها، أو الرغبات التي لا علاقة له بها والتي توضع في طريقه بلا رحمة». في فيلم «طلع النهار» كما في «الوحش داخل الانسان» تبدو نوبات غضب جابان وكأنها نتاج القدر الاجتماعي الذي يوقعه في فخه والذي يبلغ أحيانا مرتبة المأساة الاغريقية.

هل كان ثمة انقطاع، في مجال كتابة السيناريو ، بين كتاب الثلاثينات وكتاب الستينات؟ لنقل أن شارل سباك وهنري جانسان لم يأتيا بالشيء الكثير للواقعية الشعرية، غير أن ظلما شديدا وقع أولا على جان أورانش وبيير بوست (اللذين أعطاهما جان تافرنييه فرصة ثانية بعد ١٩٧٥) ثم على جاك سيجور الذي أتاح لإيف أليجريه أن يعطي أفضل ما عنده من عامي ١٩٤٧ و١٩٥٢ والحقيقي أن خيال جاك بريفير وميله للتغريب وتوافقات الكتابة كانت هي العناصر المؤسسة لكتابة السيناريو بشكل رائع. ولقد اتصلت بشكل حميم بمعنى الجنون والعبث اللذين لونا سينما ما



لقطة من فيلم «الدورادو» للمخرج لاربييه

رسيل كارنيه حتى أننا أدركنا فيما بعد كيف أينعت غنائية شاعر ديوان «كلمات» الحارة والأخوية وتهكمه السيريالي وعشقه لكل ما هو حي. باقات من الأمل والضوء أثناء عمله مع رينوار (في فيلم جريمة السيد لانج)، ومع جريميون (في فيلم قاطرات)، ومع بيير بريفير (في الرحلة المفاجئة) ومع بول جريمو (في فيلم العسكري الصغير). هكذا كان بريفير شاعر ذلك العالم:

الواقعي والسيريالي،

المرعب والمضحك

الليلي والنهاري

المألوف واللامألوف

مهندسي الديكور علينا أن نعطي مكانا هاما للازار لـ«ميرسون» الذي تأكدت موهبته منذ بداية تعاونه مع فيدير (السادة الجدد) ومع رينيه كلير (تحت أسطح باريس) وقد ظل مخلصا لهما وكانت أشهر أفلامه «السوق الخيرية البطولية». غير أن الكسندر ترونر، الذي ظل يعمل بالسينما حتى ١٩٨٩، سلك درب معلمه وحاز شهرة دولية: فقد اشتغل في فرنسا مع جريميون، كارنيه واليجريه وبشكل خفي عمل في «ضوء الصيف» و«أبناء المقصورة العليا»، وارتبط اسم ليون بارساك بالفيلم الأخير. وقد تعاون بارساك بين ١٩٣٨ و١٩٥٦ مع كلير وكارنيه. أما ماكس دوى فقد شكل مع أوتان لارا أجواء شديدة الخصوصية والحميمية كما في «شيطان الجسد». وقد توفي كريستيان بربار ذو الأسلوب الموحي قبلما يعطي كل ما عنده كما يشي بذلك فيلم «الجميلة والوحش».

كان لانصهار الصورة والموسيقى فعالية خاصة بفضل موريس جوبير الذي عمل مع فيجو، كلير وكارنيه. وهو نفس الطباق الموسيقي الساحر الذي نجده عند جوزيف كوزما، مؤلف موسيقى أفلام رينوار، كارنيه وجريمو. وعلينا أن نذكر أيضا :جورج فان باري (المليون)، رينيه كلويرك (سيلفي والشبح) موريس تيربيه (زائرو المساء) وجان فنير (ممنوع لمس المال).



لقطة من فيلم «ماريوسا» للمخرج بانيول

الجميل مثل كل شيء

هذا العالم المفعم بالحركة، الذي ينسج من التناقضات وينزلق من الواقعية الى الحلم، صنعه هؤلاء التشكيليون الذين يصوغون الضوء ويبنون المكان. ولنذكر لكل منهم واحدا على الأقل من أفلامهم المتميزة: من مديري التصوير نذكر جورج بيرينال (الحرية لنا)، بوريس كوفمان (الرشيقة) أوجين شوفتان (رصيف الضباب) كلود رينوار (نزهة في الريف) أرمان تيرار (الصمت من ذهب) نيكولا هاير (زينات) روبير دوفبر (خوذة من الذهب) كريستيان ماتراس (السيدة دو...) لوى باج (ضوء الصيف) هنري اليكان (معركة السكة الحديد) فيليب أجوستين (رقيقة)، ومن

وبعيدا عن الجماليات المؤرخة، كان لدى فرسان الواقعية الشعرية ميل عميق لأسرار النفس البشرية وثقة هائلة في الرجل وفي المرأة يشوبها قلق رقيق واهتمام بالغ بالحياة المعاصرة، وهو الذي حافظ على أفضل ما عندهم الشيخوخة.

الموجة الجديدة الفرنسية ١٩٥٨-١٩٦٥

بقلم: رينيه بريدال

ربما تكون الموجة الجديدة الفرنسية هي «المدرسة» التي كان لها أكبر دوي في أنحاء العالم وذلك بفضل عاملين هامين ضمن

عوامل أخرى كثيرة هما بريق المجلة التي حملت الرسالة وهي مجلة «كاييه دو سينما» والأثر الحاسم الذي خلفته الأفلام التي أخرجها محررو المجلة من النقاد الذيـن تحولوا للاخراج السينمائي: تروفو، جودار، شابرول وآخرون. ولقد كـانت الستينات فترة ملائمة أيضا لهذا النوع مـن التجديد الـذي مهد له العمـل النقدي المكثف . كـانت الموجـة الجديدة دعـوة لا مثيـل لها لـلاجتراء على صناعـة السينما بشكل مغاير.

الجودة الفرنسية

في قلب الخمسينـات ،كان تعبير «الجودة الفرنسيـة» يعني أعلى سلم إنتاج تنتظـم من خلاله الخصائص التي حققـت النجاح لأفلام «الواقعية الشعرية» ، والتي أصبحـت تطبق خارج سياق سنوات ما قبل الحرب. ولقـد وضعت التقنيـة الباذخـة (من اضـاءة وحركـة كاميرا) في خدمة الاقتباسات الأدبيـة التي كتبت حواراتها خصيصا لنجـوم هـذا العصر، وميـز هـذا الانغـلاق النفسي والجمالي عصر الاستوديوهات الذهبي.. وقد بدأت معداتها تعاني وطأة الزمن.

إنه العصر الـذي شهد تتويـج أعمال كلود أوتان ـــ لارا (القمح قبـل الحصاد، الأحمر والأسـود) هنـري ـــ جورج كلـوزو (ثمـن الخوف، الشيطانيات) مارسيل كارنيـه (جولييت أو مفتاح الأحلام، تيريـزر اكان) ريمـون كليمان (ألعاب ممنـوعـة ، السيرييوا) إيـف البحريـة (المتعجرفون) جـوليان دوفيفييـه (ماريان أيـام شبابي) رينيـه كلير (الحيل الكبرى) كـريستيان جـاك (فانفـان لا توليب) اندريه كيات (كلنا قتلة) جان ـ بـول روشان (حالة الدكتور لوران) أو لوى داكان (الصديق الجميل). وعلى الرغم من أن كل فيلم في ذاته مهم، فان مجمع الأرباب هـذا منذ ١٩٥٠ الى ١٩٥٥ يبدو بشكل عام حبيس وصفات الماضي، غريبا عن الـواقع وعن التطور العام للسينما (في ايطـاليـا أخـرج فسكـونتـي ولتـزاني وفللينـي وروسللينـي وانطونيوني في العصر نفسه أعمالا شديدة الحداثـة عن طريق ثورة اللغة التـي استخدمـوها والتـي أتاحـت عمقا مـذهلا على مستـوى الموضوعات).

الى جانـب هذه الجماعة الأكاديميـة التي انصاعت للتـوجيهات الحرفية الخاصـة بالفـاعلية وحسـن الذوق ، أخـرج عدد مـن كبار السينمائيين المتميزين أفـلاما نادرة لا يتقاطـع مسارها مـع مسار ملوك السينما السـائدة. من بين هؤلاء جـان رينوار (رقصـة الكان كان الفرنسية)، جان كوكتـو (أورفيوس)، جاك تاتي (اجازة السيد هولو) وروبير بريسون (مذكـرات قس في الأرياف) بينما دفع جاك بيكـر في فيلم «خـوذة من ذهـب» ومـاكس أوفلس في فيلم «اللـذة» بالنظام الى منتهاه آخذا أفضل مـا فيه. غير أن هذا العمل على الهامش أمر عسير : فلـم يستطع بيكر أن يتجنب دائما اخراج أي شيء (على بابا، أرسين لوبين) كما أدت ديناميـة فيلـم «لولا مونتس» الباروكية الى أن يشهد أوفلـس آخر روائعه وهو يشـوه بشكل كريه مـن قبل حماة التقاليد التجارية.

الستة الأوائل

من ١٩٤٧ حتى ١٩٥٧ ، أفلت نحو عشرة أفلام من هذا الشكل العام، كاشفين بذلك عن ستة مخرجين استطاعوا اخراج أعمال قوية متصديـن لعادات تضمـن نجاح التقاليـد بشكل لائق. أربعـة منهم أخرجو أول أفلامهم الروائية الطويلة داخل النظام الطبيعي للانتاج، وهم روجيه لينهارت (العطلـة الأخيرة ـ ١٩٤٧)، الكسندر استروك (اللقاءات السيئـة ١٩٥٥) روجيه فاديم(وخلـق الله المرأة ـ ١٩٥٧) ولوى مال (مصعـد الى المقصلة ـ ١٩٥٧) . ولكن اثنين آخريـن كانا قد أخرجا من قبل بشكل حـرفي متجاهلين بشكل رائع قواعد المركز القومي للسينما (تصريح التصويـر، البطاقات المهنية...) وهما جان بيير ملفيل (صمت البحر ـ ١٩٤٧ ثم ثـلاثة أفلام روائية طويلة بين ١٩٥٠ و١٩٥٦) وأنييس فاردا (بوانت ـ كورت ـ ١٩٥٦).

كلهم يشتركون في مفهومهم الطمـوح للابداع السينمائي وأثر نظـرية الكـاميرا ـ القلـم فيـه (أنظر الكسنـدر استروك، الشاشـة الفرنسيـة ، ليكران فـرانسيه عـدد ١٤٤، ٣٠ مارس ١٩٤٨). فقـد اعتبروا السينما فنـا ولغة ووسيلـة تعبير وليست مجرد عـرض أو مهنة عـادية (ترأس كلـود أوتان ـ لارا النقـابة القوميـة «لحرفيي» الفيلم). هـؤلاء المخرجون الستة يشكلـون نوعا «الأبـاء الروحيين» للموجة الجديدة والتي لا يجب أن ينسينـا تفجرها المفاجيء أنها لم تكن ممكنة بدون اجتماع ظروف عديدة مواتية.

من نوادي السينما الى 4X - 500 ASA

كان عشـق السينما هو مَهد الموجة الجديـدة. في الخمسينات، اكتشف آلاف الهواة مـن خلال نـوادي السينما كل مـن ايزنشتين، أورسـون ويلـز، كـارل درايـر والتعبيريـة الألمانيـة وأيضـا، مـن المعـاصرين، انجمار بـرجمان، كنجي ميـزوجوشي ومـايكل انجلـو انطنيوني. وامتلأت السينماتيـك التي أسسها هنري لانجلـو في كل الحفلات مثلها مثل دور العرض ذات البرنـامج الأساسي المزدهرة في باريس (استوديو ٢٨، أورسولين، لابـاجود، استوديو كاردنييه..) وفي استوديو بارناس ، استقبل جان ـــ لوى شيريه في ندواته اندريه بازان وفريق مجلة ليكاييه دوسينما التي كانت موضوعاتها تعاد أو تناقش في المجلات الأخرى المتخصصة التـي ظهرت أيضا بين عامي ١٩٤٦ و ١٩٥٤ (ومنهـا ايماج أيـه سـون، تليسينيـه يـوزتيـف، سينما).

وبالتوازي ،كان التليفزيون يبحـث عن نفسه، بعيدا عن أجواء الديكـورات المصنوعة التـي كانـت تشتم في كافـة الأفلام «الكبيرة» الفـرنسية. على الشـاشة الصغيرة. لم تكـن أهميـة العمل تكمـن في الحوار ولا في الكمال التقني وانما في صـدق صورة أو دقة نظـرة ما أو جرأة حـركة مـأخوذة في عرض الشـارع باستخـدام كاميرا ١٦ مللي. وعلى الرغـم من أن كـوداك كان قـد أعد وسـوق شرائط خام تسمح حساسيتها بالتصوير في ضوء النهار إلا أن الأفلام الفرنسية

ظلت تصور في الاستوديوهات باستخدام العشرات من عاكسات الضوء.

ولو أن معقل السينما الراسخة قد ظل حصينا على المستوى التجاري فان جمهورا «جديدا» كان يرغب في أن يشاهد في دور العرض سينما مغايرة تختلف عن تلك التي تشق نفس طريق كارنيه — دولانوا اللذين أصبحا من الآن فصاعدا يلهثان على آخر نفس. ومنذ بداية العقد،أثبت مخرجون لامعون للأفلام القصيرة ان الشباب ينتظرون أن يتبوأوا أماكنهم (بيير كاست، آلان رينيه،جورج فرانجو، كريس ماركر،جاك دومي) وتحول النقاد أنفسهم وبدورهم الى الاخراج وذلك بفضل بيير براونبرجيه الذي موّل في ١٩٥٦ - ١٩٥٧ الأفلام الأولى القصيرة لجان — لوك جودار وفرانسوا تروفو وجاك ريفيت وايريك رومير..

ثورة الميزانية الصغيرة

لم يكن لهذا الانتظار أن يؤدي الى تحققات فعلية لو لم يتمكن هؤلاء النقاد - السينمائيون تطبيقيا من تجنب العائق التقني والمالي والمؤسسي الذي تمثل في قوانين وعادات الوسط المهني.ولحسن الحظ، قام شابرول بالتصوير في ديسمبر ١٩٥٧ - يناير ١٩٥٨ خارج كل اللوائح ليخرج فيلم «سيرج الجميل» بفضل ما ورثه عن زوجته من مال ويحصل على جائزة الجودة من المركز القومي للسينما وقدرها خمسة وثلاثون مليونا من الفرنكات الفرنسية القديمة غطت تكاليف الفيلم تقريبا قبل توزيعه تجاريا! ثم أعاد الكرة على الفور في فيلم «أبناء العم» وساعد ايريك رومير وجاك ريفيت على القيام بعمل «برج الأسد» و«باريس ملك لنا». عندئذ هرول المنتجون وقد أغرتهم الحسابات البسيطة والميزانيات الضئيلة (من أربعين الى خمسين مليون فرنك) والتي تصاحبها وعود بمضاعفة الأرباح (في دور العرض ومن خلال جائزة الجودة) وانطلقوا يساعدون المنتصر، مانحين الشباب الامكانيات - المحدودة - اللازمة لتصوير أول أفلامهم، سواء كان يدعمهم تاريخ مطمئن في العمل كمخرجين للأفلام القصيرة (مثل فرانجو ورينيه) أو كانوا يقدمون نفس «البروفيل» الذي قدمه شابرول وتروفو الناجحان (مثل جودار، دومي، كاست، دونيول — فلكروز...) ولأن أفلام الموجة الجديدة تكلفتها أقل بكثير من أفلام كلوزو، كلير، كاليمون أو دولانوا فقد استطاعت الحركة أن تنمو واستطاع المخرجون الجدد أن يحلوا محل القدامى. فالنجاح الاقتصادي وحده من شأنه أن يجعل ممكنا التطور الجمالي.

سينما القطيعة

لم تغير الأفلام الروائية الأولى من اخراج جاك بيكر وكلود أوتان — لارا وهنري جورج السينما الفرنسية التي قامت عام ١٩٤٢، لكنها كشفت عن ثلاث مواهب جديدة قادرة على استكمال المسيرة. في ١٩٥٨ - ١٩٦٠، كان الموقف مختلفا، أولا لأنه لم تعد هناك ثلاثة أفلام أولى فقط بل عشرات منها غطت على مدى ثلاث سنوات متتالية انتاج القدماء، ومن ناحية أخرى، اختلفت هذه الأعمال عن تلك التي سبقتها على الفور. ليس فقط لأن المخرجين كانوا حقا جددا ولكن لأن الممثلين وكل الفنيين أيضا كانوا كذلك. ولأن المخرجين كانوا يكتبون أفلامهم بأنفسهم فقد اختفى كتاب السيناريو وكتاب الحوار زمنا من مقدمة الفيلم. وقد تخلت هذه الأفلام التي صورت في الشارع دون اضاءة اضافية، عن الجماليات المصنوعة في الاستوديوهات لصالح أسلوب بسيط ضعيف وواقعي. أما الموضوعات الكبرى فقد حلت محلها القصص اليومية التي تقدم على الشاشة للشباب الذين لم تعد علاقات الحب والعلاقة بالعالم وبالآخرين تشبه في شيء رمزية «الجودة الفرنسية» المتكلفة. ومع تغيير الجمهورية في البلد تغيرت السينما



لقطة من فيلم «قانون اللعبة» للمخرج جان رينوار

أيضا. لقد اهتم المخرجون الكتاب بالتعبير أكثر من اهتمامهم بكسب الجمهور، وحل الابداع الشخصي محل القواعد الدرامية المتفق عليها. أما عن دور السينما كمرآة (للواقع) فقد عكست الموجة الجديدة جيدا عادات العصر ولكن دون ميل لطرح موضوعات اجتماعية أو سياسية.

والواقع أن هناك تيارين متميزين، الأول ينبع من النقد والثاني من الأفلام القصيرة، بمعنى أن أحدهما يأتي من النظرية والآخر من التطبيق والممارسة، فمثلا أعمال رينيه (كان مخرجا للأفلام القصيرة) أكثر ميلا للشكلانية من أعمال تروفو، ولكن أعمال فرانجو في النهاية أقل عداوة للتقاليد من أعمال جودار القادم من عالم الكتابة وقد كانت هناك رغبة آنذاك للمقابلة بين «الشباب الغرير» القادم من مجلة كاييه دو سينما وبين مجموعة «الضفة الغربية» لتسجيل الفروق والاختلافات السياسية بينهما، لكن التمييز لا يستقيم عندما ننظر إليه بعد مرور الزمن : فأنييس فاردا ليست أكثر التزاما من ايريك رومير، وجان ـ لوك جودار مثله مثل آلان رينيه رافض ومتمرد. لقد صور كل السينمائيين الفرنسيين الجدد في الشارع مثل «روسيلليني» وهم يفكرون في هيتشكوك وهوكس: فالمرجعيات تميل الى جانب هوليوود لكن الطريقة والأسلوب (واقعية جديدة) إلا إذا ذكرنا بصورة معاكسة المهارة الأمريكية والأخلاق الروسيللينية، لطالما تسامى هذا التأثير الروحي بشكل مهيب حيث الانفتاح الواقعي على العالم شكل من الانسانية أيضا.

فشل اقتصادي ، إرث جمالي

في البداية ، كوفيء المنتجون على جرأتهم حيث سجل فيلم «الأربعمائة صفعة» أربعمائة وخمسين ألف تذكرة دخول، و«أبناء العم» أربعمائة وستة وعشرين ألفا و«على آخر نفس» ثلاثمائة وثمانين ألفا. وأفلام أخرى كثيرة بين مائتي ألف وثلاثمائة ألف تذكرة بدت أيضا مربحة. استمر النجاح التجاري ثلاثة أعوام وزاد عليه النجاح النقدي الجميل. أما «اعداء» الموجه الجديدة الذين تم انتقاؤهم من اليسار غالبا وتحركوا في إطار مجلة «بوزتيف» فقد كانوا في الواقع أقلية: حتى جورج سادول وجان ـ بول سارتر كانوا من المؤيدين . أما أراجون فقد كان متعصبا بحق بجودار!

بداية، لوحظت بعض حالات الفشل «العمر الجميل» لبيير كاست، و«الهرم البشري» لجان روش عام ١٩٥٩ و«لولا» لجاك دومي عام ١٩٦٠) وما إن توقف خط التذاكر عن الصعود حتى بدأت الاشاعات تذكر بالأفلام الشهيرة التي أشيع عنها أنها غير جديرة بالعرض «ميرسي ناترسيا» لكاست، «خط التسديد» ليوليه). وسرعان ما تحول حزن المنتجين الى هلع عندما تعرض أبطال شباك الموجة الجديدة بدورهم للفشل الحاد عند تناولهم موضوعات جادة بعيدة تماما عن الصورة اللطيفة الشابة الجذابة التي روج لها مسؤولو الدعاية في أفلامهم الأولى: لم يعد لكاست وروش ودومي واستروك وريفيت وروميرأية جماهير وحتى تروفو (في فيلم البشرة الناعمة») وشابرول (في فيلم «المتحذلقون») وجودار (في فيلم «جنود الدرك») ورينيه (في فيلم «موريل») حققوا نقصا في العروض بشكل مقلق. لا شك أن هذه الأفلام قد امتدت لثلاثة أو أربعة مواسم لكن كل فشل كان يذكر بسابقه وكان أثر ذلك أكثر من مجرد كارثة نتجت عن طلقة طائشة . لم يعد ثمة شك في أن أفلام الموجة الجديدة كفت عن اجتذاب الجمهور وتمكن الكره المتأصل في المهنة والذي انطلق من معقله نظرا لنجاحهم من وأد الحركة في ١٩٦٤ - ١٩٦٥ . لم يعد ريفيت ولا رومير قادرين على الحصول على الانتاج زمنا، ووافق شابرول على أسوأ التنازلات التجارية، بينما حصل جودار وتروفو على ميزانيات محدودة أكثر فأكثر. واستمرت مغامرة الموجة الجديدة ست سنوات.

لكن أحدا لا يستطيع انهاء تطور جمالي ما بنفس سهولة القضاء على المحاولة الاقتصادية وانتقلت العدوى الى عدد من البلدان حيث فرضت أجيال جديدة من السينمائيين نفسها في الستينات .. وميَّز اتصال الكلمتين تلك السينما الشابة (أو الجديدة) التي ظهرت تباعا في ايطاليا وبريطانيا وأوروبا الشرقية والبرازيل وكندا وألمانيا ... ووفقا لمدى لمعان هذه السينما (كما في ايطاليا) أو بداءتها (كما في البرازيل) كانت الحركة تستمر أو تتوقف، ولكن في كل مكان، أعادت السينما التفكير في علاقتها من ناحية بالواقع ومن ناحية أخرى بالتصورات السائدة وفقا لنموذج الموجة الجديدة الفرنسية.

وقد استمرت هذه الموجة حتى يومنا هذا باستمرار انتاج شخصياتها الكبيرة : فلم يحل السينمائيون الجدد في السبعينات وفي الثمانينات محل جودار أو شابرول أو رومير. ولم يعد «القدامى» قط لمكانتهم الأولى على الرغم من أن رينيه كليمون لم يكن قد تعدى الخامسة والأربعين عند عرض «الأربعمائة صفعة» كانت الصدمة إذن بلا عودة حتى وإن كان تذوق القصص المحكية جيدا على طريق تروفو أورومير ينهل من النبع البعيد في سينما الخمسينات . انه التليفزيون الذي جعل دور العرض خاوية وليس أفلام المثقفين التي قدمتها الموجة الجديدة بالعكس، فالميزانية المحدودة تسمح اليوم أيضا للمخرجين بالتعبير بينما كانوا سيظلون زمنا طويلا غارقين في الصمت لو أنهم احتاجوا للمبالغ التي كان ينفقها من قبلهم أوتان ـ لارا أو رينيه كلير لكل فيلم من أفلامهما . لقد أحدثت الموجة الجديدة بالمرور من الفن الشعبي الى التعبير النخبوي ، ولكن بعيدا عن كونها سبب هذا التغيير فقد شكلت على العكس من ذلك رد فعل يحاول البقاء في مواجهة تطور يسير في اتجاه واحد.

* * *

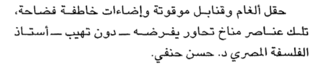


حسن حنفي
سؤال الأصالة لم يعد مطروحا

حوار : عصام أبوزيد. *



* شئنا أم أبينا .. نحن مجتمعات تراثية.
* ليس لدينا فلاسفة إسلاميون معاصرون.
* العلوم الانسانية لدينا محاصرة.
* التراث أهم مكون للثقافة والثقافة أهم مكونات السلوك.
* عندما كتبت عن الدين قال العلمانيون إنني تحولت الى سلفي أصولي.
* سؤال المنهج يظل قائما باستمرار.
* لست ماركسيا ولا ناصريا ولا أصوليا.. فقط أعبر عن روح العصر.
* يمكننا استخدام أدوات الغرب نفسها في التحرر من الغرب.
* وضع العلوم الانسانية في الغرب مازال قلقا.
* التكرار أهم المخاطر التي تهدد البحوث والدراسات الاسلامية.



حقل ألغام وقنابل موقوتة وإضاءات خاطفة فضاحة، تلك عناصر مناخ تحاور يفرضه — دون تهيب — أستاذ الفلسفة المصري د. حسن حنفي.

حذر حنفي من المستشرقين الجدد وحدد جبهات ثلاثا تحتاج لتعاط عربي فكري أرشد للإفلات من أزمة اعتبرها خانقة.

وهو معترض على الانسحاق أمام «الآخر» ومصر على قراءة أكثر نقدية للموروث فضلا عن إيمانه بمشروعية إحساسنا بالواقع المأزوم.

وقد أكد حنفي أن جزءا مهما من مشروعه البحثي معلق حتى وصوله الى مرحلة متقدمة من النضج.

وفيما يلي نص المقابلة.

★ كاتب من مصر.

* هناك اتهام بالتلفيق يوجه دائما للباحثين في الفكر الاسلامي ، ويرتكز أصحاب هذا الاتهام على طبيعة الفكر الاسلامي كفكر سماوي له مسلماته . والتساؤل هنا: كيف يمكنك أن تحقق المنهجية في إطار هذه المسلمات؟

■ تعد الفلسفة الاسلامية تطويرا لعلم الكلام كمصدر ديني وفي الوقت نفسه استعمالا للفلسفة الوافدة من الخارج سواء كانت من اليونان والرومان غربا أو من فارس والهند شرقا، فالفلسفة إن لم تجمع بين هذين المصدرين فإنها تكون علم كلام، أي مجرد تكرار للعقائد الاسلامية فيما يتعلق بالذات والصفات والأفعال الالهية أو ما يتعلق بالنبوة والميعاد والايمان... الخ لكن الذي جعل الفلسفة الاسلامية تطويرا لعلم الكلام هو دخول مصدر ثان من الفلسفة اليونانية، فأصبح الفيلسوف ذا ثقافتين، ثقافة موروثة من علم الكلام أو الفقه، وثقافة وافدة من الفلسفة

اليونانية، فحدث نوع من التعبير عن المضمون من الموروث مع استعمال الشكل أي لغة الوافد؛ وبالتالي بدلا من أن يقول الفيلسوف الله وهو اللفظ الشائع في علم الكلام، عبر عن مضمون (الله) بنص واجب الوجود أو العلة الأولى أو المحرك الأول أو الصورة الخالصة وبالتالي لم يضح الفيلسوف بمضمون الموروث - وهو الأهم - لكنه ضحى فقط باللفظ حتى يمكن أن يخاطب أكبر عدد ممكن من الناس وحتى يمكن أن يستعمل لغة العصر بعد أن تحولت الفلسفة اليونانية على أيدي المترجمين والشراح والملخصين الى ثقافة شعبية شائعة في البيئة العربية الاسلامية، فاضطر الفيلسوف الى أن يوحد الثقافة العربية الاسلامية معبرا عن مضمون الموروث من خلال لغة الوافد؛ لذلك قيل التوفيق والتلفيق، وهذا ليس توفيقا؛ ولا تلفيقا هي حركة فلسفية ونهضة ثقافية طبيعية تحدث في أي مجتمع تقع فيه ازدواجية الثقافة بين مصدر داخلي ومصدر خارجي.

فالذي يستعمل المصدر الداخلي فقط يكون متكلما، أزهريا، شيخا والذي يستعمل المصدر الخارجي فقط يكون علمانيا عقلانيا، لكن الذي يستعمل المصدرين معا معبرا عن مضمون الموروث بلغة الوافد هذا هو الفيلسوف، ولن يضحي الفيلسوف بأي شيء من المعاني الموروثة، مثلا يقول الفيلسوف العلة الأولى في المحرك الأول؛ فالمحرك الأول في الفلسفة اليونانية ليس خالقا للعالم لأن العالم قزم، ولا يعتني بالعالم لأن العالم يتحرك نحو هذه العلة عن طريق العشق؛ لأن العلة الأولى أجل من أن تعتنى بشيء أقل منها خاصة لو كان ماديا، لكن الفيلسوف الاسلامي يستعمل لفظ العلة الأولى؛ وبالتالي أي مستشرق يقول أصبحت الفلسفة الاسلامية فلسفة يونانية توفق بين العقائد الدينية والفلسفة اليونانية، وهذا غير صحيح؛ لأن المستشرق وقع تحت وهم الالفاظ وحكم من مجرد استعمال الفلسفة الاسلامية لمصطلحات العلة الأولى والمحرك الأول والصورة الخالصة.. إلخ بأنها أصبحت ملفقة بين العقائد الاسلامية الموروثة من علم الكلام والألفاظ اليونانية التي أصبحت شائعة بعد عصر الترجمة، ونحن حتى الآن ليس لدينا فلاسفة اسلاميون معاصرون لأنه حتى الآن لم يحاول أحد القيام بهذه العملية، وهي التعبير عن مضمون الفكر الاسلامي باستعمال المصطلحات الشائعة من الفلسفة الغربية بعد أن شاعت وراجت منذ القرن الماضي؛ لذلك يمكنني أن أعبر عن المضمون مثل (الله) مستعملا ألفاظ الله التي وردت عند (ديكارت) مثل الكمال أو عند (إسبينوزا) مثل الجوهر، أو عند (كانت) مثل المثال، أو عند (هيجل) مثل الروح وبالتالي أسمى الله الجوهر والكمال والمطلق والروح، أو حتى تعبير برجسون الدافع الحيوي أو التطور الخالق.. الخ، لذلك مازلنا الى الآن مزدوجي الثقافة بين موروث قديم من التراث القديم ووافد من التراث الغربي. وانقسمت الثقافة على نفسها بين أزهري وجامعي بين معمم ومقبع (أي لابس القبعة)، وتتصادم التيارات وكل تيار يتهم الآخر؛ فالتيار العلماني يتهم السلفي بأنه سلفي قديم رجعي .. الخ والسلفي يتهم العلماني بأنه وافد غربي يقضي على الهوية لصالح التغريب أي الانبهار بالغرب؛ لذلك هذا ما حاوله الفلاسفة القدماء عن طريق ما سمي ظلما التوفيق أو التلفيق وهو في الحقيقة يعني إيجاد وحدة عضوية في الثقافة العربية الاسلامية عن طريق المزاوجة بين الموروث والوافد.

* كان لك موقف نقدي إزاء المنهج الذي اتخذته الثقافة العربية في مسار حداثتها، وانطلقت في موقفك هذا من جبهات ثلاث رأيتها تمثل حلا لاشكالية ملحة، حدد تلك الجبهات وعلق على ما تركت من آثار؟

■ عندما حاولت أن أرصد كيف يفكر المثقف العربي أو الباحث العربي وجدت أنه يتعامل إما مع موروث قديم سميته الجبهة الأولى، أو مع وافد غربي سميته الجبهة الثانية، أو يعيش في عصر يفكر على أزماته سميته الجبهة الثالثة، فهذا وصف لما يدور في الذهن العربي من مكونات رئيسية، التراث القديم - بالطبع - أبعد عمقا وحضورا، لأنه نتاج ألف وأربعمائة عام إذا كان التراث الاسلامي، وأعمق من ذلك إذا كان التراث القبطي، وأعمق من ذلك إذا كان التراث الفرعوني. التراث الغربي أحدث؛ لأنه منذ مئتي عام ونحن ننقل من الغرب، التراث اليوناني والروماني لم يعد موجودا في الواقع. وبالنسبة للواقع المباشر فمازالت تغلب عليه الثقافة السياسية وربما الأدب والقصة والمسرحية والرواية كل هذه الفنون تعبر عن ذلك كما عبر نجيب محفوظ، لكن الفكر والمفكرين لم يعبروا عنه؛ نظرا لأن الفكر مازال يتعامل مع النصوص مكتوبة مدونة سواء موروثة من القدماء أو مترجمة عن المحدثين والواقع نفسه ليس نصا مدونا، وهذه احدى الأزمات، لماذا الواقع العربي مستبعد بحجة أنه ليس نصا؟ مع أن النص ليس بالضرورة هو النص المدون، يمكن أن يكون النص هو أصل النص، أي الواقع الذي ينشأ من خلاله النص. فهذه هي الجبهات الثلاث التي كانت في ذهني وأنا مازلت شابا في مرحلة الدراسات العليا، وأنا في باريس انجزت ثلاث أطروحات تكون الجبهات الثلاث:

الأطروحة الأولى عن محاولة تطوير وإعادة بناء علم

أصـول الفقه، وهو الفكر المنهجي عند المسلمين والثانية في الظاهريـات أي تطور الفكر الغربي في مرحلتـه النهائية في المنهج الظاهرياتي الفينومنولوجي عند (هوسرل) وتطور الوعي الأوروبي ، والثالثة عـن نظرية التفسير، عن النص في مواجهـة الواقع،وأخذت نمـوذجا للعهد الجديـد وليس العهد القديـم، هذه الجبهات الثلاث استمـرت منذ النشأة الأولى ، ولكـن الظروف هـي التي حكمـت الـدفع بجبهـة واعطائها الأولـوية على الجبهة الأخرى، أنـا عدت في العام ١٩٦٦، وبدأت هزيمـة يونيو (حزيـران) ١٩٦٧، وبالتالي أصبـح التقابـل بين أنـا والآخـر، نحن وإسرائيـل، نحـن والغرب، والشـائع لذلـك قضايـا معاصرة في الجزء الأول من فكرنا المعاصر والجزء الثاني في الفكر الغربي المعاصر، هذا كـان من وحي هزيمـة ١٩٦٧، ولم تكن هناك حـركة اسلامية في ذلك الوقت ولكن كـان يهمنا إعادة بناء الدولة وإعادة بناء المشروع القـومي واعادة بناء الـروح القومية، وبالتـالي بدأت أكتب في أهـم التيارات الفكـرية المنتشرة في الغرب، وأهم التيارات التي كانـت وراء الهزيمة عندنا. ثم بعـد ذلك بعـد اختفاء عبـدالنـاصر وخلافـة السادات لـه وبداية حرب أكتوبر وانتهـائها وبعد زيارة القدس ، بدأت أكتب مـن جديد فكـانت جل كتابـاتي عن الديـن، وبعض الناس قال إنني تحولت الى أصـولي سلفي،مثل عبدالعظيم أنيس وأديـب دمتري اللذيـن قالا إن هنـاك مجموعـة من السلفيين الجدد، أنا وأنور عبدالملـك وعادل حسين وطارق البشرى، في ذلك الـوقت كـان ما يسمـى التيار الاسـلامي المستنير أو الاسلام السيـاسي أو اليسار الاسـلامي، لكـن أطلق علينا «التراثيون الجدد» أي أننا نبدأ بالاسلام وليس هذا صحيحا، نحن نحاول رد الحياة من جديد الى المشروع القومـي العربي، لكن نظـرا الى أن السادات كـان يستعمل الـدين بـاستمـرار، إما ضـد الجماعـات فيما بعد أو مـع الجماعـات أولا، مـن أجـل رفـض الشيـوعيين ورفـض الناصريين الى آخـره؛ فغلبت على كتـاباتي في ذلـك الوقـت قضية الديـن، وهذا ما اتضـح في «الـدين والثورة في مصر» ثمانية أجزاء، «الدين والثقافـة الوطنية»، «الدين والتحرر الثقـافي» ، «الديـن والتنمية القـومية» ، «الـدين والنضـال الـوطني»، «الحركـات الاسلاميـة المعـاصرة، الأصوليـة الاسلامية»، «اليمين واليسار في الفكر الديني» ثم «اليسار الاسلامي والـوحدة الوطنية»، وبـدأت أكتب في الترجمات عن الفلسفة الأوروبيـة في قضية الدين والتقـدم والعلاقة بين الـديـن والتقـدم، ودراسـات في الفلسفـة المسيحيـة، واسبينوزا عن الدين والتحرر الديـن والديمقراطية، الدين والعقد الاجتماعـي. فأنا لم أتحول الى سلفـي أصولي كما يثار حـاليا من بعض العلمانيين في مصر ، ولكـن نظرا لأن الدين كان دخـل في أتون المعركة ، إما الديـن باعتباره أداة للتقدم أو الـدين باعتبـاره دفاعـا عن بعض السيـاسات ـ فوجب أن يستأثر بذلك الاهتمام، لكن على أية حال في فترة أخيرة ظهـرا أن «مـن العقيـدة الى الثورة» و «مـع الـديـن والثورة في مصر» هي الأفكار نفسها ولكن من العقيدة الى الثورة مكتـوب الى المتخصصين والديـن والثورة في مصر مكتوب كثقافة جماهيرية عامة.

وقد بدأت أكتـب عدة كتابات جمعت الآن وتصـدر قريبا تحت عـنوان : «هموم الفكـر والوطن»، الجزء الأول عن التراث والعصر والحداثـة، والجزء الثـاني عـن الفكـر العـربي المعـاصر تياراتـه وواقعـه وأهـم ما يـدور فيـه ومساهماته في الـوحدة الوطنية والحوار حـول التيارات الـوطنيـة في الجزائر وفي مصر وفي إيـران والـواقـع أن الظروف أحيانا هي التـي تفرض عليّ الجبهات، وطبعا في أواخر الثمانينات وأوائل التسعينات عنـدما كان يقال أن الولايـات المتحدة بيدهـا كل الحلول وان الغـرب نموذج للتحـديث أصـدرت مقـدمة في علـم الاستغـراب كبدايـة للجبهـة الثـانيـة، ففـي الجبهـة الأولى أصـدرت التراث والتجديـد كبيان، وبـدأت ـ نظرا لتقـدم العمر — في بيان الجبهة الثـانية في مقـدمة في علـم الاستغراب في محاولـة تطبيق مبـدئية له في بـداية الوعـي الأوروبي ومصادره وتطـوره ونهايـاتـه، وربما أبدأ فيما بعـد بعمـل البيـان النظـري في الجبهـة الثـالثـة ومحاولـة تطبيقـه في أحـد النصـوص الى آخره. قـد يكون القـرآن أو العهد الجديـد أوالعهد القديم لبيان كيفية التعـامل مع النص والواقع في الذهن، على أية حال مشروعي مـا زال ثابتا منذ البداية في الجبهـات الثـلاث، ولكـن الواقـع والظـروف هـي التـي تفرض أحيـانا إبـراز إحدى الجبهات كـالجبهة الثـانية، لكن أنـا لم أكن مـاركسيا ثـم أصبحت سلفيـا، ولم أكن ناصريا ثم أصبحت أصوليـا . أنا أحاول بقدر الامكان أن أعبر عـن الموقــف الحضـاري، أحــاول تجديـد الأنــا وتحريرهـا من التراث القـديم ، وآخذ مـوقفا مـن الآخر بحيـث لا أتحرر من القـديـم وأقـع في تقليد الغـرب، وفي النهاية أحاول بقـدر الامكان أن أعبر عن روح العصر وأن أحول هـذا الواقـع الى نص جـديد مـدون ان لم تسعفني البدائل القـديمة وإن لم تسعفني البدائل الغـربية فعليّ أن أبدع بدائلي الخاصة.

تركيبة المثقف

* موقفك في التراث بـالذات واضح أنه اتخذ في إطـار تصور عملي لتركيبة المثقف العربي، فـالموقف من التراث لم يكن في إطار التحيز له، بـل في إطار أن التراث ينبغي أن يحظى

بـالاهتمام الخاص في إطار جـزء مـن التركيبة الطبيعيـة المثقفة للمثقف العربي فما رأيك؟

■ ليس فقـط تركيبـة طبيعية ولكن لحظـة تاريخيـة أيضـا، التراث أهم مكـون للثقافة، والثقـافة في رأيي أهـم مكون للسلوك؛ لأننـا مجتمعات تراثيـة شئنا أم أبينـا، نحن لم نفصل بعد، مازال القديم حيا في الحديث، الغرب فصل في عصر النهضة وقال إن القديم قديم ولا يتفق مع الحديث، وبدأوا يصيغون معـايير جديدة للحديث تتفـق مع العقل والطبيعـة الى آخـره، مثـل حقـوق الانسـان والعقـد الاجتماعي، أمـا نحن فلم نفصـل بعد، أي ما زال القـديم حيا ، لكـن هذا القـديم ابـن لحظة مضـت عندمـا، كانـت الحضارة الاسلامية منتصرة والجيـوش فاتحة، وبالتالي ظهـرت الثقـافـة القـديمـة في عصر الانتصـار ، عصـور الأشـاعرة والعقـائد والفقـه والتفسير وسيطرة المركـز باستمرار على كل أنساق العلـوم، الآن اللحظة التاريخية تغيرت ؛ الجيوش ليست فاتحة، ونحـن مهمشون ولسنا منتصرين بالاضـافة الى طبيعة تركيبة السلطـة القديمة ، فالتراث تـراثان تراث السلطـة وتراث المعارضـة، والذي ورثناه هو تـراث السلطة متحدا بتراث الدولـة، أما تراث المعارضـة فاختفـى ، والآن قد تكـون أحد أسبـاب أزمة المعارضة هي أنها تحاول أن تعارض إما بـأيديولوجيات علمانية لا تجد صدى في وجدان الناس أو بتراث السلطة.

تراث أوروبي

* هناك جيل كامـل عاش على أن التراث الأوروبي دستور أو شبـه دستور لحل مشكـلاتنـا على اعتبار أنها مشكـلات علاقتنا بالحضارة الحديثة، كيف ترى ذلك؟

■ في التراث أفـرق بين شيئين : الموروث أي الذي يـأتي مـن القدماء من التراث الاسلامي العربي والمسيحي القبطي ، والوافـد وهو تراث وافد مـن الغرب ، معظمه مـن الغرب فـالماركسيـة والاشتراكيـة وغيرهما أفكـار وافـدة مـن الغـرب، كما قلـت الأول أبعـد عمقـا في الـزمـان وأكثـر حضورا وسيطرة على الجماهير، والثاني أقل حضورا في الـزمـان وربما يستـولي على بعـض النخبـة وليـس كـل النخبـة، وبالتـالي هناك عـدم تـوازن في الكفتين: الوافـد مـازال محدودا بـالطبقـة وبـالنخبـة والموروث مـازال مسيطـرا على الأغلبيـة، كما أقول دائما هنـاك خطـابـات رئيسية؛ الخطـاب الأول هو الموروث الـذي يعرف كيـف يقـول أي أنـه يستعمـل لغة الاسـلام والـديـن والتراث والايمان والهوية والأصـالة، وهـي لغة محببـة شئنا أم أبينا لمجمـوعة عـريضة من النـاس ولكنه لا يعـرف ماذا يقول ، ولا يعـرف ما القضيـة في هذا الخطـاب، الشعائر الدينيـة والايمان والصلوات الخمـس وتطبيق الشريعـة والحاكميـة ، فكل ذلـك مـا دلالاته بـالنسبـة للتحديـات الرئيسية للعصر والأزمات التي تمر بها الأمة؟

والخطاب الثاني وهو الوافد هو خطاب يعرف تماما ماذا يقـول :هنـاك الحريـات وحقـوق الانسـان والعقـد الاجتماعي والصنـاعة والدسـتـور ،لكنه لا يعـرف كيف، لأنه يـأخذ أحيانـا الليبرالية الغـربية منذ (شلبـي شميل وسـلامة مـوسى وطـه حسين وأحمد لطفي السيـد) أو يأخـذ الاشتراكية أو الماركسية أو الاشتراكية العـربية أو يأخذ أيديولوجيـات علمانية يفهمها المثقفون أو قلة منهم ومـازالـت الأغلبيـة لا تفهمهـا. التحـدي الآن بـالنسبـة للخطـاب الثقافي السيـاسي هو كيـف تستطيع أن تعطـي خطابـا ثالثا يعـرف كيف يستعمل لغـة الثقافة الـوطنية والتراث الاسلامي أحـد مكوناتها الرئيسية، ففـي الوقت نفسـه يعرف مـاذا يقـول، أي لا يتحـدث الا في المصالـح العامة. هذا ما أحاول أنـا وآخرون إقامته، ولكن لا ننجح لأن التقابـل بين ما يسمـى بالسلفيـة والعلمانية مـازال شديدا والخصومة فيه مازالت قوية؛ الاقتتال في الجزائر تسيل فيـه الدمـاء، ويبدو لي أن الخلفية الـرئيسية لـذلك ليست خـلافا في الفكـرة ولا في المنهج ولا في اللغـة ولا في المصـدر ولا في الغـاية ؛ ولكـن هـو صراع على السلطـة؛ الدولة ضعيفة والفساد يستشري وكل جناح يتصور أنه هو الأولى بخلافة الدولة من الجناح الآخر؛ فالصراع على السلطة أكثر منه صراعا لغويا فكريا.

أحداث سياسية

* في ضوء تـأثير الأحداث السياسيـة في تاريخك كيـف ترى تأثير التطورات السياسية في تطور الفكر الفلسفي؟

■ هذا صحيح ، أي أن الأحداث هي التي تـدفع المفكر أحيانا الى التركيز على جانب أكثر من جانب آخر هي التي تدفعه الى أن يضطـر أن يخاطـب الأقليـة والأغلبيـة في الـوقـت نفسه، ولكـن يظل بـالنسبة للمفكـر هو أنـه محاصر بين عدة أشيـاء ، وأنا كنت قد كتبـت في ذلك في مجلة الكـاتب منذ ٢٠ أو ٢٥ سنة عن أزمة المفكـر في البلاد النامية، هل يخاطب العـامة أم يخاطب الخاصـة؟ هل يفكـر أن يلتزم ويكون جزءا من حركـة جماهيرية سياسية، وسطا أو في اليمين أو في اليسـار لا يهم، هنـاك قضيـة أعجبـت بها في «البـاحـث العـربي الدوليـة» وهـي قضيـة المنهـج، وفي الحقيقـة السؤال الـذي يوجـه إليّ باستمـرار : يا أستـاذ أفكارك عظيمـة لكن ما المنهـج الذي اتبعتـه في دراستك؟ وصعوبة الاجـابة أنك مهما عبرت عن منهـج، تقول مثلا أنا أتبـع المنهج التحليلي الاجتماعي لـلأفكار يقولـون: يا

أستاذ هذا معروف في الغرب فما الجديد ؟ عندما أقول أنا أتبع المنهج الجدلي يقولون : يا أستاذ هو معروف في الماركسية . تقول إنني أستعمل منهج تحليل الخبرات يقولون : يا أستاذ هذا معروف في الظاهراتية تقول: أنا أستعمل منهج النقد العقلي يقولون لك : هذا يا أستاذ معروف عند(ديكارت)فمهما تكلمت ومهما بحثت فمنطق الاحالة وإطار الاحالة والمرجعية باستمرار هي الثقافة الغربية، ويقولون : يا أستاذ أنت تريد أن تأخذ موقفا من الآخر وأنت ابن الآخر، وبالتالي تسقط الجبهة الثانية كلها ؛ لأنه كيف تأخذ موقفا من الآخر، وأنت ابن هذا الآخر؟ كيف تدعو الى الأصالة والغرب يعيش فيك؟ كيف تدعو الى التمايز بين الأنا والآخر، والأنا مازالت تعيش على الابداع المنهجي للآخر؟ هذا السؤال يظل قائما باستمرار، أنك مهما فكرت ومهما استعملت من مناهج فان اطار الاحالة الغربي يقضي على إبداعك ويقضي على منهجيتك الى آخره.

أنا أقول إن هذا نوع من القسوة التاريخية على المفكر العربي؛ لأنه مهما حاول أن يكون أصيلا داعيا الى الابداع والى الاصالة فانه محكوم عليه بالادانة وبالتبعية. إننا ـ نظرا لسيطرة الغرب على أجهزة الاعلام ونظرا لأن الغرب يفرز ثقافة منهجية فكرية منذ ٥٠٠ عام ونحن مازلنا في الهوامش غير قادرين على أن نقابله بثقافة أخرى ـ سنظل مدانين على مدى عدة أجيال لأننا نريد أن نتحرر بالوسائل نفسها التي استعمرنا بها، أحيانا لا أجد إجابة إلا أن أقول «داوني بالتي كانت هي الداء» فلا وسيلة إلا أن أتحرر بالأدوات نفسها وأن العبد يتحرر ربما بالمنطق نفسه الذي تم استعباده به وهو منطق السيد، وهذا مؤقتا على الأقل، لا أقول كما قال ابن خلدون إن المغلوب مولع بتقليد الغالب، لكن على الأقل بالوسائل نفسها التي تمت بها السيطرة علينا ـ وهي القضية الاصلاحية الكبرى ـ نستطيع أن نستعملها في وظيفة معاكسة وهي التحرر، ولكن سيظل السؤال المنهجي قائما : كيف نفكر؟ كيف نبدع؟ كيف نبحث ونحن في الوقت نفسه ندعو الى الأصالة وتجاوز التبعية ومازال الغرب بإفرازه وإبداعه المنهجي هو المسيطر؟ لكن يمكن تجميع أكبر قد ممكن من المناهج ويمكن في الوقت نفسه إبداع مناهج جديدة ربما وصفية ربما مباشرة ، أو حسية تقوم على الملاحظة أو استعمال النص كشاهد في مجتمعات نصية لكن يظل السؤال المنهجي والقضية المنهجية قائمين.

علوم إنسانية

* بالنسبة للتراجع العربي أو التوقف العربي في العلوم الانسانية مازلنا في موقف التلقي من الحضارة الغربية، واذا كان هذا مبررا في العلوم الطبيعية بحكم الظروف والامكانات والسياسات العلمية، لكن في العلوم الانسانية ما المبرر؟

■ هذا صحيح ، أولا : وضع العلوم الانسانية في الغرب مازال وضعا قلقا، هذه هي المنطقة التي بين العلوم الطبيعية المنضبطة والعلوم الطبيعية الأقل ضبطا، لكن العلوم الانسانية ظلت في الغرب أيضا مترددة بين تبني مناهج العلوم الرياضية المنضبطة ، كما ترى الحال في القرنين السابع عشر والثامن عشر ، أو تبني مناهج العلوم الطبيعية التجريبية المنضبطة أيضا، كما كان الحال في القرن التاسع عشر في الوضعية . وفي القرن العشرين حاول الغرب أن يجعل للعلوم الانسانية منطقا خاصا بالانسان، لكن تظل قضية المنهج في العلوم الانسانية مطروحة فالبنيوية في بعض مراحلها تحولت الى نماذج رياضية ، الوجودية تتكلم في الانسان لكن يظل يغلب عليه أيضا الطابع الوصفي الظاهرياتي الاستبطاني.

بالنسبة لنا يبدو أننا ورثنا ثقافة جعلت العلوم الانسانية هي العلوم الدينية الشرعية، القانون في الشريعة، العلوم الاجتماعية في الشريعة، وبالتالي أصبحت العلوم الشرعية السلوكية الفقهية العقائدية السياسية هي التي تملأ الفراغ في العلوم الانسانية، العلوم الطبيعية والرياضية كانت لدينا ولكنها لم تعش في الموروث الثقافي وظلت مطوية في المخطوطات، لكن لا العلوم الطبيعية ولا الرياضية كانت رافدا رئيسيا للثقافة، اذهب الى أي مسجد أو أي معهد تجد أن الغالب على العلوم ليس الفلسفة ولا الرياضة ولا الطبيعة ولا الطب ولا الهندسة الى آخره، تجد باستمرار القرآن والحديث والتفسير والسيرة والفقه، وبعض العقائد حتى أصول الفقه لا، فقط بعض العقائد التي وصلتنا في علوم العقائد المتأخرة وهذه العلوم التي تقوم بدور العلوم الانسانية لكنها علوم تلقينية تقليدية غير منهجية تجعل دراسة الانسان باعتباره أداة لتنفيذ واجبات وليس وسيلة لاقتناص حقوق وبالتالي العلوم الانسانية لدينا محاصرة بين العلوم الاجتماعية الغربية والوافدة والعلوم الشرعية القديمة الموروثة لكن إبداعنا في العلوم الانسانية متجاوزين نقد الموروث ونقد الوافد مازال محدودا.

نظرية عربية

* في العلوم الانسانية كعلم النفس والفلسفة وفي الأدب كذلك، الغالب هو استخدام نظريات وافدة لدرجة ان السؤال «متى تظهر نظرية عربية في هذه المجالات؟» أصبح سؤالا غير مطروح فما رأيك؟

■ كان مطروحا منذ عقدين من الزمان وظهرت دراسات حول رؤية عربية لعلم الاجتماع، وتأسيس علم اجتماع عربي، لكن نظرا الى أن سؤال الاصالة لم يعد مطروحا وقضايا الأنا والهوية لم تعد مطروحة كما كانت مطروحة منذ عقدين من الزمان غلب على الدراسات أيضا النقل من الوافد، فالنقل من الوافد في الثقافة هو مواز للنقل في السياسة وفي الاقتصاد وفي العلاقات الدولية والنظم الدولية الى آخره؛ وهذا ما جعلنا نذهب في التبعية الى أقصى حد.

دراسة الواقع

* بالنسبة للجبهة الثالثة (دراسة الواقع) ما منهجها؟ وما تصورها؟

■ ستكون الاجابة عن السؤال المنهجي هو كيف أفكر؟ هو تفكير في الجبهة الأولى والجبهة الثانية على نحو منهجي: كيف أعمل؟ كيف أسمع؟ كيف أرصد الظواهر؟ كيف أؤول النصوص، سواء الماضية القديمة الموروثة أو المعاصرة المنقولة عن الغرب؟ هو نوع من التفكير في فلسفة الفلسفة، في منطق الفلسفة، في منهج الفلسفة، في شروط الابداع، كيف يفكر الانسان وهو يحمل على عاتقه تراث الماضي والتراث المعاصر وواقعا مأزوما؟ وبالتالي عندي بعض الأفكار المبدئية التي لم تتضح بعد: هل النص لغة؟ هل النص تجربة؟ هل النص له معنى ثابت؟ هل النص مقروء للآخرين باستمرار وليس له معنى ثابت؟ ما الحاجة الى النص؟ هل يمكن رؤية الواقع رؤية مباشرة دون استناد الى نص مسبق؟ وهل النص يقوم بدور الافتراض في البحث العلمي؟ هذه مجرد بداية للبحث قد تتغير، كل هذه الأشياء مازالت تخطر في الذهن ولكن لم أستقر عليها بعد نظرا لأن الجبهة الأولى مازالت لها الأولوية، أنا لم أقم حتى الآن إلا باعادة بناء علم أصول الدين، أعني علم الكلام، والآن علوم الحكمة، بقي لي عدد من علوم التصوف التي ما زالت مؤثرة في الناس، وأيضا علم أصول الفقه والعلوم الشرعية؛ كيف أن الحقيقة مازالت موجودة في النص وما علينا إلا استنباطها بصرف النظر عن المصالح العامة؟ وأيضا مازالت العلوم النقلية في حاجة الى إعادة بناء، علوم القرآن والحديث والسيرة والفقه، ومازالت الجبهة الثانية في حاجة الى تحديد: ما العمل مع الغرب، كيف نستقل عنه ؟ كيف نرده الى حدوده الطبيعية ؟ فمشروع الاستغراب مازال في حاجة الى تواصل من أجل إعادة دراسة مصادر الوعي الأوروبي، بداية الوعي الأوروبي وتطوره ومستقبله، وبعد ذلك بعد التعمق في الجبهتين الأوليين ربما تعاودني في نهاية العمر وبعد أن أكون قد نضجت أكثر وتجاوزت الجبهة الأولى المشتعلة أيضا؛ لأن ما يحدث في مصر والجزائر وفي كل منطقة و الصراع بين الجبهتين بين أنصار الموروث وأنصار الوافد، الصراع الدامي والصراع بين الأخوة الأعداء، أنا مازلت أعمل في هاتين الجبهتين مؤجلا الجبهة الثالثة في آخر العمر حتى أساعد في إطفاء النار أولا.

مشروعات عربية

* ما المشروعات العربية الفلسفية التي ترى أنها جديرة بالاهتمام من وجهة نظرك؟

■ هناك طبعا مناطق ازدهار في المشروعات العربية المعاصرة، ومن أهمها مشروع زميلي وصديقي محمد عابد الجابري في نقد العقل العربي، وأنا كنت معه منذ فترة في طليطلة في اسبانيا وسألته في أي شيء يعد، قال أشياء صغيرة، قلت أنا أريد شيئا كبيرا في وزن نقد العقل العربي، سواء التكوين أو البنية أو نقد العقل السياسي، فقال لي لا شيء لم يعد لديه شيء يقوله ولكن تطبيقات صغيرة هنا وهناك عن القومية وتاريخ القومية والثقافة وأشياء أقرب الى الفتاوي المعاصرة لكن لا يوجد شيء بوزن ثلاثية نقد العقل العربي. ومن الجيل القديم عبدالله العروي ولو أنه ليس قديما مازال مستمرا في سلسلة المفاهيم في مرحلته الثانية بعد الايديولوجية العربية المعاصرة ومفهوم الدولة ومفهوم الحرية ومفهوم الايديولوجية ومفهوم التاريخ ومازال يعالج الفكر العربي بطريقة البحث عن المفاهيم، وهناك أيضا الحبابي الذي توفى منذ سنتين والذي طور أيضا الشخصانية والاسلامية والثالثية أي العالم الثالث والغادية (ما أهمية الدراسات المستقبلية) . هناك أجيال جديدة في المغرب من الشباب الذين مازالوا قادرين على العطاء،وهناك في الشام إبداع تقليدي؛ تطبيق الاستفادة بالماركسية في دراسة التراث العربي كالطيب تزيني وصادق جلال العظم، وهناك أجيال جديدة أيضا في الشام تحاول أن تدرس مأزق الفكر العربي المعاصر.

مخاطر بحثية

* ما المخاطر البحثية الاجتماعية التي يمكن أن تهدد الباحث؟

■ هذا موضوع حلقة البحث التي نقيمها للدراسات العليا، المخاطر الموجودة الآن في البحوث والدراسات الاسلامية بالمعنى الواسع في الحقيقة هناك عدة مخاطر؛ أولا التكرار ، نحن نكرر ونجتر ما قاله السابقون سواء تكرار

المادة العلمية بإعادة التبيوب أوتكرار المناهج القديمة الموروثة أو الغربية والشروح والتعليقات وغياب رؤية الباحث وغياب منهج للباحث وغياب افتراض يقوم عليه البحث وغياب نتيجة ينتهي إليها البحث. البحوث الآن أصبحت وظيفة وهي الحد الأدنى من مهنة البحث العلمي وليس رسالة البحث العلمي، هذا أول خطر وأظن قد تحدثنا في ذلك أول العام عن المخاطر وعن الحالة الراهنة في الدراسات الاسلامية في العالم العربي. انظر الكم الهائل الذي يخرج عن الدراسات الاسلامية ولا جديد هناك أزمة تكرار لأن هناك أزمة ابداع، أزمة إيجاد موضوع مبتكر، إيجاد منهج مبتكر ، افتراض مبتكر نتيجة مبتكرة، لغة مبتكرة رؤية مبتكرة ، هذا أكبر خطر.

ثانيا : جعل الباحث نفسه خارج الموضوع، وأنه ليس جزءا من الموضوع هو متفرغ ويعرض ويجمع ولا يتوحد بالنص يدرس أشياء يتصور أنها ماتت وأنه يتعامل مع متحف وأنه ليس جزءا، فالفلسفة الاسلامية تدرس لحظة قديمة ، لكن لا يتصور نفسه وكأنه ابن سينا جديد، ابن رشد جديد، كندي جديد، غزالي جديد، لا يتصور أنه لو بعث ابن رشد الآن أي شيء يكتب؟ أي فيلسوف يشرح؟ أي تيار كلامي يهاجم؟ عن أي فلسفة يدافع؟ من ينقد كما نقد الغزالي؟ من هو غزالي العصر حتى نستطيع أن ننقده ونكون رشدية جديدة؟ هذه الأسئلة تدعو لأن يتصور الباحث نفسه جزءا من عملية البحث العلمي وأنه ذات وموضوع في الوقت نفسه، باحث ومبحوث في الوقت ذاته. هذا غير موجود لأنه اعتبر نفسه مستشرقا جديدا، بل مجرد عارض وواصف من الخارج وكأنه لا ينتمي الى الثقافة ولا ينتمي الى الدار، وجعل نفسه ليس من أهل الدار بل وافد على الدار أو ضيفا عليه، وبالتالي لم يحدث تجديد، وكأنه غير مسؤول عما حدث للفلسفة الاسلامية بعد ابن رشد، فلماذا لا نطور؟

الخطر الثالث في رأيي هو قريب من الخطر الثاني وهو نوع من عدم الثقة، الباحث يكتب لأغراض غير علمية، لأغراض مهنية ليحصل على رسالة أو يحصل على شهادة أو ترقية، لم يعد البحث العلمي قاصدا الحقيقة وتطوير العلم واكتشافه، بل أصبح فيه نوع من الانتهازية والبراجماتية والنفعية وعدم الصدق. كثير من الباحثين يقول أشياء ليست للبحث العلمي إنما لأرباب المعهد أو المؤسسة أو الثقافة العامة أو الجائزة أو الشهادة الى آخره، فأصبح الباحث غير صادق فيما يكتب، وله لغتان لغة عامة يكتب بها ولغة خاصة هي اعتقاداته وبالتالي لم يعد معظم البحث العلمي يثير أية قضية أو يطور أي موضوع.

إطار قومي

* دون خلفيات أنت تتحرك في كلامك في إطار قومي في مساحة كبيرة منه، ونلاحظك موجودا في بلاد إسلامية في جنوب شرق آسيا ، ألا ترى مساحة من التعارض؟

■ لا ، أنا تعلمت نظرية الدوائر الثلاث منذ المدارس الثانوية قبل الثورة المصرية، هذه كانت إجابات شائعة في الثلاثينات والاربعينات،ثم جاءت الثورة المصرية وعبر عبدالناصر عن الدوائر الثلاث في فلسفة الثورة، إن مصر لها دائرة عربية ودائرة افريقية ودائرة اسلامية، وبالتالي في شمال افريقيا كله لا يوجد أي تضارب أو تناقض بين الوطنية والعروبة والاسلام، حتى رسائل حسن البنا عندما كنا نقرأها ونحن في المدارس «لمصر والعروبة والاسلام» يعني مركزا ثم محيطا ثم محيطا، كما تلقى حجرا في المياه تخرج دوائر كلها من المركز ولكنها لا تتصارع إلا إذا ألقيت حجرا آخر بجواره، هنا تتداخل الدوائر ، لكن هي دوائر تدور كلها حول مركز واحد. وعندما أسأل من أنا أقول أنا من مواليد القاهرة لغتي العربية وثقافتي إسلامية، فأنا لابد أن يكون لي مكان أولد فيه، ولغة أتكلم بها وإطار ثقافي عام فلا تعارض بين القاهرة وبين اللسان وبين الثقافة ، إن ظاهرة التضارب هذه ظاهرة تاريخية ورثناها عن الشام عندما بدأت حركة القومية العربية تناهض الدولة العثمانية في تركيا، واضطهاد القوميين العرب وتعليق المشانق لهم في العامين ١٩١١ ، ١٩١٣ في دمشق ؛ لأن الدولة العثمانية كانت تدافع عن وحدة الخلافة وهؤلاء كانوا يدعون الى الانشقاق عن الدولة، وحمل بعض نصارى الشام فكرة القومية العربية بديلا عن الأممية الاسلامية والجامعة الاسلامية التي كان يدعو اليها الافغاني ،وبالتالي هذه ظاهرة تاريخية ورثناها، الظاهرة القومية المنفصلة عن الثقافة الاسلامية ظاهرة شامية حتى ميشيل عفلق بدأ أخيرا يرد الاعتبار للثقافة الاسلامية عندما اعتبر أن الاسلام تعبير عن الثقافة العربية وكتب رسالته المشهورة عن محمد ابن العرب أو أصل العرب، وله عبارة شهيرة «إذا كان محمد كل العرب فليكن كل العرب محمدا».

* * *

حوار مع الشاعر محمد السرغيني

أجرى الحوار : حسن الغرفي *

- **وجدت في المعجم الصوفي تلك الغنائية التي يفتقدها جل شعرنا المعاصر.**
- **القصيدة العربية المعاصرة حققت تطورا من ناحية المضمون بسبب المخاضات السياسية والأيديولوجية.**
- **لا يمكن فصل السيرورة الشعرية لدى الشاعر عن محطاتها المختلفة.**
- **تعدد المواهب لا يعني إطلاقاً إمكان النجاح المتعدد.**

إن تجربة المبدع محمد السرغيني تختصر ما في تجربة الكتابة الابداعية الحقة من مكابدة وصبر وشغف دائم بالجديد والمدهش — إنها - بكل المقاييس تجربة لها ما لتجارب المبدعين الكبار من تعقيد وتشابك وخصوبة وغنى وتشعب أخاذ.

وكشوفه الشعرية العميقة والخلاقة، وترجماته المؤثرة ،وعبر حواره العميق مع نفسه وتأمله للعالم من حوله، يعتبر واحدا من المبدعين المهمين والذين تركوا بصماتهم جلية على الحياة الثقافة المغربية في الربع الأخير من هذا القرن.

إن شأن الشاعر المغربي محمد السرغيني يظل كبيرا، ودوره أكبر لدرجة نشعر معها بالامتنان لأنه بيننا، ولأن إسهاماته الشامخة وسعة أفقه وشمولية فكره وعمق اطلاعه وتواضعه الجم لا غنى عنها إطلاقا.

*** أريد أن أسألك عن البدايات أو المكونات الأساسية التي حدت بك الى الابداع الأدبي عامة؟**

■ كنت في البداية رومانسيا، كأغلب المنتمين الى جيلي، ذلك أن الرومانسية كانت استجابة لظروف حضارية كانت الأمة العربية تسير في ركابها : إن سلسلة من الخيبات السياسية ، تلك التي كان على الأمة أن تعيشها ، فرضت هذا النوع من التقوقع الذاتي. لكنه مع - ذلك - تقوقع يرهص بأنه مسار مؤقت، يوطيء لما سيأتي بعده ، يضاف الى ذلك الجو الرومانسي الذي خلقته بواكير الترجمات عن الغرب وزكته مدرسة المهجر بموقفها الذاتي المتسائل .. ويمكن القول بأن هذا الجو الحضاري المفعم غنائية، صادف في نفسي هوى كبيرا، ذلك أن المثالية والاخلاقية اللتين هما في الحقيقة مراهقة فكرية ، عملتا عملهما الأكيد في دفعي الى الابداع.

*** ما تفسيرك لتعداد اهتماماتك الأدبية، فقد عالجت القصة والرواية القصيرة والشعر والنقد الأدبي والتشكيلي والمسرح الشعري؟**

■ إن تعدد المواهب لا يعني إطلاقا إمكان النجاح المتعدد. وما يبدو من ممارستي في البداية لهذه الأنواع الأدبية المختلفة، إنما هو نوع من البحث عن الذات. والحقيقة انني اكتفيت

★ أستاذ جامعي من المغرب.

بـالشعر ، وبـالشعـر المسرح عما عـداهما ، لأنني وجـدت فيهما تلك المسافة الإبـداعية التي كنت أتوخاهـا. على أنه من جهة أخـرى يمكن أن أؤكـد أن الأنواع الإبـداعية المختلفـة، عبارة عـن روافد تؤطر الإبـداع الشعري، وتهبه كـل القوة اللازمة من أجل أن يكون إبداعا حقا. إنها بشكل آخر عناصر تثقيفيـة لا تكتمل الـرؤيـا الإبداعيـة الشعـرية إلا بها. مـن يستطيع إذن أن يفصـل فصلا ظـالما بين التشكيل كحـركة مكديمومة وبين عملية الإبداع الشعـرية؟ كذلك من يستطيع أن ينكر الضغط الغنائي الـذي تمارسه الموسيقى على نفس هذه العملية، إيقـاعا وتنضيدا، كذلك أيضـا تمارس دينامية السرد القصصي وعنف الحوار على هـذه العملية نفسهـا ، ما يمكن أن يجعل من الشعر لقطات متحركة أبدا.

* **أنجزت كتابة بعض الأعمال الشعرية المسرحية التي لم تنشر بعد. هل مـن الممكن أن نعرف أبرز القضـايا التي عالجتها فيها؟**

■ بالفعل ، كتبت مسرحيتين شعريتين «التابوت والسكينة» و«الطوطميـون الثلاثـة» أعالـج فيهما قضـايـا التحريـر في العـالم العربي انطـلاقـا من وجهـة نظـر عـربية، أمـا على المستوى الفني. فلم أحقق فيهما إلا شيئا واحدا، هو مسرحة الشعـر بـالمعنـى المفهـوم للكلمـة في قـامـوس المسرح الطـلائعي،ذلـك أن الأحداث فيهما، تنعـدم لصالـح حركـة داخلية يفصح عنهـا الشعـر نفسـه. الأبطال يتنـاسخـون ويتحـركون بعيـدا عـن المنطق المألـوف المتهـافت،وهـم في تناسخهم أشـد تعبيرا عن البلبلة والإحباط اللـذين يهيمنان على العالم العربي.

* **في ندوة شعرية سالفة، قلت إنك حددت تعاملك مع اللغة ـ على صعيـد الشعر ـ بأنها مـرت بمراحـل ثلاث، هـل يمكن معرفتها ؟**

■ كنت حددت بالفعل تعاملي مع اللغة في مراحل ثلاث:

ـ مـرحلة اللغـة المبـاشرة ، لأن جماهيريـة الشعر كـانـت تستفزني.

ـ مرحلة تطويع القوالب القديمة، لتعبير أكثر معاصرة، ذلك أن المعجم الشعري العربي في هذا الوقت ضاق حتى صار في الإمكان البحث في مجمـوعة من الشعراء عـن صورة واحدة لشاعر واحـد متميز، الشيء الذي جعل من هـؤلاء مجموعة من الاسقـاطات والاجهاضـات والتكرار. فأردت بـذلك أن أبحـث لمعجمـي الخاص عـن روافـد مـن التراث اللغـوي والصوفي منـه على الخصوص، لكن هذه المرحلـة استنفدت أغـراضهـا ولم تعـد معبرة عن طمـوحـي، زيـادة على أنها أسقطتني في هوة التفكير باللغة.

ـ أما المرحلة الثالثة، فهي مرحلة سيمانتية أي أن تعاملي مع اللغـة، اتخذ مسارا جـديدا،فمـن حيث إنـه كان في المرحلـة الثانيـة تعامـلا مع ركام، اجتهـدت في أن أعيد إليـه الحياة، بقطع النظر عـن دلالته، صار في هذه المرحلة تعـاملا دلاليا. ومن هنـا اكتسب هـذا التعامل قيمـة الرمـز أحيانـا. وقيمة الممارسة اليومية اللغوية أحيانا أخرى. وبما أن هذه المراحل الثلاث، كنت أعلنت عنها وأنا بصدد تجريب المرحلة الثالثة ، فهي الأخـرى استنفدت أغراضهـا، وأنا الآن بصدد كتـابة الشعـر بلغة بـدائيـة. وهذا يعنـي أن العـلاقات التركيبيـة والمورفولوجية، أخذت تشكل في مفهـومي عائقا يمنعني من ممـارسة الإبـداع الشعري بـالصورة المريحة. إن حـروف العطف وأدوات التوكيد من شأنها أن تعطيني طابعا منطقيا للغـة الخطاب، ولكنهـا في الشعر تمسـخ أكثـر مما تبعـث، ولـذلـك أكثـرت من إهمالها إهمالا فتـح عينـي على القيمـة (الفلاشية) للصورة الشعرية فحيـث تبطل جدوى الروابط اللغويـة، يتاح المجال للصـورة الشعربيـة أن تكون قصيرة معبرة، وألا تكون مركبة أو متداخلة.

* **بماذا تعلل توجه بعض قصائدك الأخيرة الى الاستفادة من البعد الصوفي؟**

■ إنني ما أنجزت أطروحة عن التصوف إلا من أجل الشعر، وليس لأغراض أكاديمية كما تبـادر الى ذهن بعضهم ـ ذلك أننـي وأنا في بحـث جاد عـن معجـم خاص بي، وجـدت في المعجـم الصوفي تلـك الغنـائية التـي يفتقدهـا جـل شعرنـا المعاصر، إلا أنه ينبغـي التذكير بأنني تعاملـت مع التصوف كمعجم لا كحضور، على العكس مما وقع فيه بعض الشعراء الآخريـن، لقد كنت أعرف مسبقـا أن الفكر الصوفي تـواكل واستسلام ورضاء بـالوجه العقيم للواقع، ولـذلك رفضت هذا الحضور، من حيث استعملت أدواته استعمالي الخاص: (القبـض عنـدي يعنـي المصـادرة، والبسـط يعنـي أيضـا الاحتواء) في حين أن معنـى الكلمتين في المعجم الصـوفي غير ذلك على الإطلاق.

* **هناك رأي يقول: إننا لا نستطيع التوقف عند أحد الشعراء الجدد، لأنه لا يملك تصورا خـاصا للعالم، هل يمكن معرفة رؤيتك للعالم؟**

■ السبب في انعدام هذه الرؤيا للعالم كامن عند بعض الشعراء في أنهم عبـارة عن عـارضة أزيـاء في معـرض أزياء. وهـذا مرض تبدو أعـراضه في سوء هضم البدع الفكـرية والفنية الآتية من البعيد، فهو من وجهـة نظر أخرى استلاب متعدد الوجوه وتبعيـة غير مشروطة. أما رؤيتي للعـالم، فهي بكل بسـاطة تشكـل المعادلـة الآتية: إنسـان عربي + يعيـش في منطقة متفجرة + مجموعة من الإحبـاطات ، بسبب فوضـى التجربة السياسية + شعـور حاد يتجاوز هذه الاشكالات = إنسان عربي يهفو الى تغيير العالم لصالح عروبته.

* **أعرف - كذلك - بأنك في أواسط الستينات أعددت دراسة حول السياب بعنوان (السياب ظاهرة جديدة في الشعر الحديث) كيف تنظر للسياب الآن؟ ما موقعه من الحركة الشعرية العربية المعاصرة بعد هذه المدة؟**

■ جاء السياب تتويجا لآخر رمق في المرحلة الثانية من رومانسية الشعر العربي . وهي رومانسية خرجت فيها الفردية من قوقعتها لتتحول الى فردية جماعية، فهي بهذا المفهوم توطئة حضارية لابد منها لكي يتحول الكائن العربي من فرد في فرديته، الى كائن جماعي لا يرى له من وجود إلا داخل المنظومة المجتمعية، وداخل نسق إيديولوجي يذوب فيه الفرد لصالح المجموعة، لذلك استرعى السياب انتباهي كما استقطب انتباه الآخرين.

أما الآن فهذا الشاعر ، على كل الأصعدة ، كف عن أن يكون رافدا لحركة الشعر العربي المعاصر، ذلك أن هذه الحركة اتخذت ممارسات أخرى في طريقها الى تطور حتمي ، يجعلها ذات إشعاع خاص، وهذا لا يعني بالذات جحود القيمة الفنية والتغييرية التي أحدثها هذا الشاعر الفذ في تاريخ تطورنا الشعري.

* **ألا ترى أننا في حاجة الى قراءة جديدة لشعرنا المعاصر، يتخلى فيها العقل عن ضغوط القوالب النقدية القديمة التي طغت على الأساليب النقدية حتى بالنسبة لبعض الوجوه الناقدة الشابة؟**

■ إننا بالفعل في حاجة الى إعادة قراءة شعرنا المعاصر قراءة متأنية قصد استكناهه والبحث فيه عن ذلك المزج الغريب الذي شكل في الأخير كيمياءه. ذلك أن ما كتب حوله يمكن أن يلخص فيما يلي:

١ - دراسات أكاديمية باردة لم تستطع أن تضع أيدينا فيه على جوانب الابداع.

٢ - قراءة آنية هدفها الإعلام، والإعلام فقط ، تنشر في الدوريات والجرائد، وتقوم على أساس المدح المجامل أو القدح المتصلف.

٣ - دراسة «الشلل الأدبية» التي لا ترقى في أحسن حالاتها الى أن تكون ولو تحليلا بسيطا للنص، مما يجعل من هذا النوع من الدراسة نوعا من «المافيا الأدبية». أما القراءة الجديدة التي نطمح إليها، فيجب أن تتخذ مسارين:

أولا : البحث عن العلائق الاجتماعية في العمل الشعري من حيث المضمون.

ثانيا : تحليل هذا الشعر تحليلا اجتماعيا من حيث الشكل، وبهذا نكون قد حققنا نظرية علم اجتماع الشعر ، تلك التي تهيمن الآن على الأوساط النقدية في الغرب، والتي تعد صيحة صادقة تبعد النقد عن التأثرية والتقريظ والقدح، وتلقي الضوء الكاشف على تحرك الشاعر في مسافة الواقع سلبا وإيجابا.

* **ما مدى التطور والتحولات التي طرأت على بناء القصيدة العربية الجديدة؟**

■ حققت القصيدة العربية المعاصرة بالفعل تطورا من ناحية المضمون ويرجع السبب في ذلك الى المخاضات السياسية والآيديولوجية التي يعيشها الشعب العربي الآن، وهي مخاضات فرضت على الشعراء الآن أن يتصلوا اتصالا مباشرا أو غير مباشر بالحركة الشعرية العالمية، الشيء الذي جعل هذا التطور ملموسا إذا نحن قارنا بينها وبين الإرهاصات الأولى ، وبينها وبين البدايات بالفعل . ولكنها من حيث الشكل لازالت تجتر تلك الايقاعات الصافية - بتعبير نازك الملائكة - وقد كان من المنتظر أن تبحث لنفسها عن آفاق إيقاعية جديدة مستوحاة من الفولكلور العربي الخصيب ، والى أن تفعل ذلك، أتمنى أن تخرج من هذا الخندق الإيقاعي الذي لم تستطع تجاوزه (أغلب ما ينشر من الشعر، إيقاعه من الخبب أو المتقارب أو الرجز) وقد كان من المنطقي أن تكتشف هذه القصيدة إيقاعا داخليا يتجلى في عملية التركيب بين الألفاظ، كما هو الشأن في القصيدة العربية المعاصرة، أي أن تتحول الى قصيدة نثر تكتسب قيمتها الايقاعية من تجانس التركيب اللغوي ، ومن قدرتها على الاغتصاب والتنكر لسكونية القوالب المألوفة.

* **حين يطلب منك رأي في قصيدة ما قرأتها، ما القياس الذي تتخذه في الحكم عليها؟**

■ إن قراءة القصيدة لاتعني أبدا محاكمتها بقدر ما تعني محاولة افتضاضها والبحث عن عالمها البكر، ذلك العالم الذي بدونه لا تكون القصيدة قصيدة. ولذلك فليست عندي مقاييس للحكم، وإنما أملك أن أقول: إن عالم هذه القصيدة مركب أو بسيط، وهو في كلتا الحالتين واصل الى أن يدمجني فيه أو يرفسني منه.. وعملية الادماج هي التعاطف، كما أن عملية الرفس هي انعدام التعاطف. وحين يتم هذا التعاطف، يكون ذلك إيذانا من القصيدة بأنها استكملت عناصرها الضرورية أي أنها تكون حينئذ عملية تحليل لبسائطها ، من أجل إعادة ربطها ، لتحقق الرؤيا التي كان الشاعر يهدف إليها حال كتابته قصيدته . أما عدمه فينبيء عن افتقاد هذه العناصر الى حالة من التآلف، تجعل الرؤيا غير مكتملة بل غير واضحة.

* **كيف ترى واقع الشعر المغربي المعاصر؟**

■ أنا من المتفائلين بهذا الواقع. ويرجع السبب في ذلك الى الكثرة الكثيرة من الاسماء التي تكتب الشعر في المغرب.

* **هل تعتقد أن لجيلك الشعري تأثيرا مباشرا أو غير مباشر**

على جيل الشعراء الشبان عندنا؟ خاصة وأنك تابعت كتاباته ناقدا وقارئا.

■ أعتقد أن جيلي من الشعراء قد مارس تأثيرا طفيفا على من أتى بعده، وذلك في بداياته، أما الآنَ فالتأثير الواضح اما شرقي واما غربي هذا من جهة ومن جهة أخرى فجيلي نفسه جيل تجريب، لأنه غير مستقر، وهذا ما يجعل التأثير صعبا.

*** كيف ترى واقع النقد عندنا، والموجه الى أعمالك الشعرية خاصة؟**

■ إن نقاد الشعر في المغرب لازالوا بعد في دور نقاهة نقدية، ولذلك كانت ممارستهم النقدية في حاجة، هي أيضا الى نوع من التقويم ، ومن أجل ذلك، يمكن أن يصنفوا الى ما يأتي:

١ – نقاد متحالفون، من أهدافهم إحياء عهود المدح والهجاء، من غير أن يتسلحوا لذلك ، ولو بالحد الأدنى من المعرفة الشعرية.

٢ – نقاد إسقاطيون يغلب تكوينهم الإيديولوجي على حاسة استنطاق النص الشعري ، وبهذا كانوا دوغماتيين أكثر منهم نقادا.

٣ – نقاد موسميون، يقومون عند قيام الندوات والتجمعات، ويسكتون بعد ذلك، هؤلاء تستفزهم اللغة، وتكبو بهم القوالب العتيقة التي أساءوا هضمها ولذلك لازالت الدعوة ملحة الى قيام نقد شعري حقيقي . إن هذا يعني من جهة أخرى أن الحركة النقدية عندنا لاتواكب في مسارها المسيرة التجريبية التي يقطعها شعرنا، فهي دونه بكثير، ومن أجل هذا أيضا يمكن الاعتقاد بأن كل ما حققه شعرنا راجع الى رغبة شخصية نابعة من القيمة الثقافية والنقدية التي يتمتع بها شعراؤنا ، فلا فضل لهذه الحركة النقدية على هذا الشعر.

وفيما يتعلق بالنقد الموجه إليّ شخصيا، فإنه يكاد ينحصر في نقطة واحدة: هي إنني أستعمل لغة غير مألوفة، وأحيلك الى جوابي على سؤالك الرابع.

*** هل هناك من خلاصات ؟**

■ نعم وهي الآتية :

١ – حين أكتب عن الشعر ، لا أهدف الى جعل كتابتي تنظيرا، وإنما أهدف من ورائها الى بلورة بعض جوانبها التي بقيت غفلا. ذلك أن إلقاء الضوء على هذه الجوانب، وجعلها مساوقة لوجهة نظري الخاصة عن الشعر، من شأنه أن يجمع شتات المتفرق منها، بحيث يصبح في الإمكان الحديث عن تنظير عام يشملني وغيري فيما هو مرصود الى أن يلتقي فيه أكبر عدد من ممارسي الكتابة الشعرية.

٢ – هذا ولا يمكن فصل السيرورة الشعرية لدى الشاعر عن محطاتها المختلفة التي رست عندها منذ الممارسة الأولى الى التوقف القسري حين حلول زمن النضوب: البدايات المهجرية التي تعكس وجدانا رومانسيا ينحو نحو الأنا الجمعي، متخذا سبيل التأمل في المفارقة الجامعة بين واقع تخيلي وواقع ملموس ، بين عالم المثال وعالم الزيف. ثم الالتجاء الى الواقعية ، تكفيرا عن إثم التأمل الهارب من الزيف الى المثال ، وذلك بعد ذيوع فكرة الالتزام واستحواذها على الأذهان في الخمسينات والستينات. ثم الاحتماء من طغيان الإيديولوجي المسطح بالبحث عن الملاذ في التصوف، لا باعتباره ممارسة، بل باعتباره لغة شفافة وفكرا نافذ البصر والبصيرة، وكان ذلك رد فعل للأفكار القسرية التي جثمت على المبدعين من خارج العملية الإبداعية لا من خلالها . وفي الأحوال الثلاثة ، انطلقت من أرضية جامعة بين الوطني والقومي والإنساني.

٣ – ثم إن اللغة الصوفية ليست بالنسبة الى إلا بابا فتحته في وجهي بعد ما وصلت في الضفة الأخرى الى الباب المسدود. والباب المسدود هذا انتهى بي الى استهلاك اللغة على أنها نماذج، لا على أنها حيز لاستيلاد الصور والأفكار، وتطويع المخيلة الى الاستجابة لهذه الصور وتلك الأفكار. فج هو هذا الاستهلاك ، وقد سقط في شركه الشعر العربي المعاصر. فج لأنه عبارة عن ترداد، يحول دون استبطان الأشياء، بحيث يجعل البديهة أسيرة أنماط مقبولة من التعبير، تقعد بالمبدع عن أن يجري وراء الصور والأفكار المعبرة عن زمانها ومكانها، على أن الاحتماء باللغة الصوفية هو أيضا يمكن أن يسقط في النمذجة إن جرد من قيمته الرمزية ودلالة مدلولاته التاريخية ، بحيث تقدم اللغة فيه على أساس أنها زينة أو أثاث تتخذهما العملية الشعرية بهرجا لها. فكيف إذن نتجنب هذه النمذجة؟ نتجنبها إذا نحن وهبنا هذه اللغة حياة، وهي مندمجة في سياقها الرمزي ودلالتها التاريخية، وما هذه الحياة سوى تبنيها من العمق لا من السطح. وهذا يعني أن تبنيها من العمق يسبقه تمثل لهذه اللغة انطلاقا من التاريخ والفكر والممارسة، ثم تعقبه القدرة على توطينها التوطين الحداثي، في سياق جديد بعيد عن أن يكون اقتباسا هجينا، أو تضمينا يزرع في تربة ليست له. وإلا فبعكس هذه الخطوات لا يعتبر تبني هذه اللغة الصوفية إلا سطحيا، لا يعتبر إلا ثرثرة يقصد بها الإبهار المؤسس على فراغ، لا يعتبر تمثلا، بل تقمصا على غير مقاس . ذلك بأن التمثل هو عيش اللغة هذه بالشاعر وفي

الشاعر لا العكس، هو عيشهـا على أنها مقولة تتوالد، لا على أنها مسلمة عقيم، هو عيشها بـاعتبارها نسقا يقبل التكيف، لا باعتبارها معايير جامدها ومائعها يتعايشان في طمأنينة. ليست اللغة الصـوفية إذن ترداد أذكار، بل حضورا يتناسل لحظة الكتابة، ويترعرع بعدها. وفي هذا التناسل حياتها ، فمن أجلـه أستعيرت، ومن أجله انفتح المغلق وانجلى المبهـم، من هنا فـإن هذه اللغة الصـوفية ليسـت معجما ولا منجـم مصطلحـات، ولكنهـا تجاوز للمعجميـة وتخط للمصطلحيـة، إنها ارتـداء لبـاس ان استوحى زيه من اللحظات الزائلة ، فلكي يطعمه بنماذج من الـراهنة والآتيـة. فمم إذن ينسـج هذا اللبـاس؟ إنه نسيج شفاف الرؤية والرؤيا، أي أنه يقلب ناتج المعادلة الى حد التباس العقلاني بـاللاعقلاني الى حد افتراض أن الأنا وهي في أنويتها قادرة على انتشال الأنوات الأخرى من متاهـة وجدانيات حسية، أو من وجـدانيات روحية متكلفـة، الى حـد افتراض أن هـذه الأنـا ليسـت كـائنـا طقوسيا، ولكنهـا كائن فاعل في محيطـه يرى ويُـروى، ينفذ الى الأشياء وتُنفذ إليه الأشيـاء حتى تلامس نسغه، هذا باختصار ما يمكن أن يقـال عن اللغة الصوفية التي غـزت الشعر العـربي قديمـه وحديثـه (ابن الفـارض، عفيفي مطـر) والعجمي قـديمه وحديثـه (جلال الـدين الرومي، رامبو، بروتون).

٤ – إن حضور الخارق في القصيدة ليس خاصية عرف بها الشعر الصـوفي العالمي (القديسـة تيريزا الأبيليـة ، بول كلوديل، إليوت في أربعاء رماده، بوشكين، جوته) ولكنه حضور موجـود في الشعر كله (الغلو والمبـالغة، الصور الحسيـة المستحيلة الـوقوع، تخلـف العادة في الملاحـم القـديمة) أمـا خـارق الشعـر الصوفي، فهـو في تغلغـل العـدسـة الـلاقطة في المرئيـات الى حـد تحجيمهـا ، أي صيرورتها لا مرئية بـالعين المجردة، ذلك بأن العـدسة اللاقطة هذه إذ تختزن المرئيات ، تقلص حجمها لكي يتم احتيازها فيها. وهذا التقليص هو سر تحول المرئي الى لا مـرئي، وتحول الملمـوس الى الهلامي. أمـا كيميـاؤهـا فيتوصـل إليها بالممارسـة وبنفوذ البصيرة على البصر. لذا فالتصور الحقيقي للشعر يكمن بين العدسة وفعلها للالتقـاط ، بين المرئي ذي الحجم الطبيعي ، والـلامرئي المتقلـص ، أي أنـه يكمــن في الأشيــاء المجــردات والمحسـوسـات، في الجهـات أطـوالا وأبعـادا وعمقـا وسطحـا. ظاهـره يحيـل على باطنـه، وبـاطنه يعكس ظاهره. على أن انتساب التجريـد إليه (مع السريالية) لا يعني أن هذا التجريد يستغرقـه كلية، إنه ينال منه نفس ما يناله منه المحسـوس. وفي هذا المزج المحكم الكيميائي بين هـذين النقيضين سر قـوة الشعر. فهـو عبارة عـن تدخل المجرد في المحسوس، وتـراوح المطلق مكان المقيد، والعكس صحيح أيضـا. وهذا ما يؤدي في النهـاية الى ما يمكن تسميتـه بجمالية المفـارقة ، جماليـة الشيء بضده ولضده.

٥ – ليس الزمان بالنسبة الى الشعر ذا مدلول فلكي. إنه امتـداد يفترض أن له أبعـادا ثلاثـة متضمن بعضهـا في البعض الآخر، لا يدري له أول ولا آخـر. دعك من الزمن الاعتـزالي. أو الأشعـري، أو زمـن كـانـط، أو الـزمـن الوجودي. أن كل ذلك تقنين يكاد يكون فلكيا، يؤطر فيه الفكر مـن أجل التـوصل الى صياغتـه صياغـة فلسفية رؤياوية، فهو مراد لغيره. أما مع الشعر فهو غير مقنن، ولا مراد لغيره بل لذاته ذلك أن الزمني يختزل الشعري، والشعري يستوعـب الزمني إن هما اتسعا وسـاعد كل منهما الآخر على تحققهما المزدوج الموحد . لذلك فتاريخ كتـابـة القصائد فلكـي هـو الآخـر، لأنه يـؤرخ لميـلاد النصـوص لا غير، إذ أنـه لا يلعـب دور الـربـط الجدلي بينهما.

منجزاته الإبداعية والفكرية:

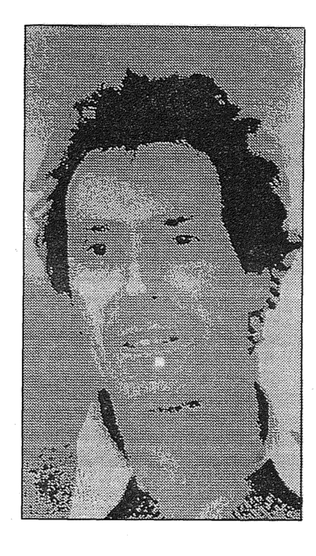
١ – ويكون إحراق أسمائه الآتية : ديوان شعر ـ المحمدية ط ١ ، ١٩٨٧.
٢ – بحار جبل قاف ـ ديوان شعر ـ منشورات إفريقيا الشرق بالبيضاء ط ١، ١٩٩١.
٣ – الكائن السبإي ـ ديوان شعر ـ منشورات السفير بمكناس ط ١ ، ١٩٩٢.
٤ – من فعل هذا بجماجمكم؟ ديوان شعر ـ منشورات كلية الآداب ظهر المهراز بفاس ط ١، ١٩٩٤.
٥ – محاضرات في السيميولوجية . سلسلة الدراسات النقدية، دار الثقافة للنشر والتوزيع بالبيضاء ، ط ١ ، ١٩٨٧.
٦ – العناصر الأربعة في شعر صلاح ستيتيه، بيروت، لبنان مطبعة خضير (بدون تاريخ).
٧ – وجدتـك في هذا الأرخبيل ـ رواية سيرة ـ منشورات الجواهر بفاس ، ط ١ ، ١٩٩٢.
٨ – مقدمة ديوان (غروب الشمس شرق القمر) للفيتوري ـ المجلس القومي للثقافة الرباط ، ط ١ ، ١٩٨٧.
٩ – ترجمـة الرواية المسرحية لفرناندو أرابال (أغنية القطار الشبح) عن الإسبانية نشرت ضمن سلسلة : المسرح العالمي بالكويت.
١٠ – بد العارف لابن السبعين ـ تحقيق ـ رسالة دكتوراة السلك الثالث ـ نوقشت بالسربون باريس فرنسا ١٩٧٠.
١١ – العرض النقدي للفلسفة الإسلامية من خلال ابن السبعين ـ أطروحة دكتوراة الـدولة بـالفرنسيـة ـ جامعـة السربون ببـاريس ، فـرنسا ١٩٨٥، ؟ترجمت الى الاسبانية).

تحت الطبع :

١ – دراسة موضوعاتية في الشعر العربي المعاصر: وقاحة الكلمة.
٢ – رؤية باطنية للرسم التجريبي المغربي / دراسة بالفرنسية.

* * *





مارك ستراند

ترجمة: حسن حلمي *

يعتبر مارك ستراند أحد الأصوات المتميزة في الشعر الامريكي المعاصر. يقول في إحدى قصائده: «تعلم فيما بعد أن يقول ما يعني، دون أن يكون قد قاله بالفعل.» ويبدو أن هذين البيتين يصدقان الى حد كبير على شعره عموما. ولد ستراند في «برنس إدوارد أيلاند» بكندا، وذهب الى الولايات المتحدة وعمره أربع سنوات تلقى تعليمه في «انتيوش كولدج» بولاية أوهايو ثم في جامعة بيل حيث تخرج سنة ١٩٥٩ ثم تولى التدريس في جامعة فلورنسا وبعد ذلك في جامعات أخرى منها يوتا، جامعة البرازيل بريو دي جانيرو، جامعة واشنطن بسياتل، جامعة كولومبيا، جامعة ييل، جامعة برينستن، جامعة كاليفورنيا بارفين، جامع هارفارد، وجامعة يوتا. كما نال شعره العديد من الجوائز الهامة. من منشوراته:

Sleeping with One Eye Open, (1964).
Reasons for Moving, (1968).
Darker: Poems, (1970).
The Story of Our Lives, (1973).
The Seargeantville, (1973).
Elegy for My Father, (1973).
The Late Hour, (1980).
Mr. and Mrs. Baby and Other Stories, (1985).

وبالاضافة الى هذه الأعمال نشر مارك ستراند عددا من انتولوجيات الشعر الأمريكي المعاصر. كما أنجز عدة ترجمات من أشهرها:

The New Poetry of Mexico, (1970).
The Owl's Insomnia: Selected Poems of Rafael Alberti, (1973).
Souvenirs of the Ancient World: Selected Poems of Carlos Drummond de Andrade, (1976).
Another Republic: 17 European and South American Poets, (1976).
[مع تشارلز سيميك]
Texas, by Jorge Luis Borges,(1975).

★ مترجم وأستاذ جامعي من المغرب.

أكل الشعر

المداد يتقاطر من زوايا فمي.
لا سعادة تعدل سعادتي
فقد كنت آكل الشعر.

موظفة المكتبة لا تصدق ما تراه.
عيناها حزينتان
إذ تمشي ويدها مدسوسة في ثوبها.

اختفت القصائد
النور خافت.
الكلاب في درج القبو، وهي الآن صاعدة.

عيونها تدور،
سيقانها الشقراء تلمع كالفرجون(١)،
الموظفة المسكينة تشرع في دق الأرض بقدمها وهي تبكي

إنها لا تفهم
عندما أجثو على ركبتي وألحس يدها،
تصرخ.

أنا رجل جديد.
أزمجر فيها وأنبح.
أمرح بهجة في الظلام الكتبي.

١٩٦٨

مغازلة

ثمة فتاة تعجبك فتخبرها
أنعضوك كبير، غير أنك لا تستطيع
أن تعبر عنه. مطالبه مضحكة، تقول لها،
بل تحبط ذاتها، لكنها يجب أن تلبي بشكل ما،
بإيجاز، على نحو غير واضح في الظلام.
حين تغلق عينيها إكراما،
تسحب أنت كل ما قلت. ثم تخبرها أنك أنت نفسك
فتاة تقريبا، وأن بوسعك فهم اشمئزازها.
وحين تهم هي بالابتعاد، تخبرها أنت
أنك لا تملك عضواً، وأنك لا
تدري ما الذي أصابك. تركع على ركبتيك.
وفجأة تنحني هي لتقبل كتفك فتتيقن أنت
أنك سائر على الدرب. تخبرها أنك تريد
أن تنجب أطفالا وأنك بسبب ذلك تبدو مضطربا.
تقطب جبينك وتلعن اليوم الذي ولدت فيه.

تحاول هي تهدئتك، لكنك تفقد السيطرة على نفسك
تمد يديك نحو سراويلها وتتسول، إذ تفعل، غفرانها.
تتلوى هي وتعوي أنت مثل ذئب. شهوتك
تبدو في ضخامة نصب تذكاري. تتأكد من أنك ستطأها
تصعق إذ تدرك أنها الفتاة التي ستتزوجها.

١٩٧٠

حنين

أساتذة الأدب الانجليزي أخذو أرديتهم
الى المغسلة، وخرجوا الى الحقول.
أحلام الحركة تدور حول السجاد الفارسي
المفروش في الغرفة التي كنت فيها.
على الشاطيء كآبة الجرامو فونات
تعمق انطواء وسقوط المحيط.
إنه الأمس ما زلنا في الأمس.

١٩٧٠

التنازل عن النفس

أتنازل عن عيني اللتين هما بيضتان من زجاج.
أتنازل عن لساني.
أتنازل عن فمي الذي هو الحلم الدائم للساني.

أتنازل عن حنجرتي التي هي كم صوتي.
أتنازل عن قلبي الذي هو تفاحة محترقة.
أتنازل عن رئتي اللتين هما شجرتان لم تريا النور قط.
أتنازل عن رائحتي التي هي رائحة حجرة مسافرة عبر المطر.
أتنازل عن يدي اللتين هما عشر أمنيات.
أتنازل عن ذراعي اللتين ترغبان في تركي على أي حال.
أتنازل عن ساقي اللتين تصيران عاشقتين أثناء الليل فقط.
أتنازل عن ردفي اللذين هما قمران من أقمار الطفولة.
أتنازل عن ملابسي التي هي جدران تصفر في الريح
وعن الشبح المقيم فيها.
أتنازل عن. أتنازل عن.
ولن تحظى بأي شيء مما أتنازل عنه لأنني ابتدأت من جديد بدون أي شيء.

سبع قصائد

١ - عند حافة
ليل الجسد
تشرق عشرة أقمار.

٢ - ندب يتذكر الجرح
الجرح يتذكر الألم
ها أنت تبكي ثانية.

٣ - حين نسير تحت الشمس
تشبه ظلالنا سفن الصمت.

٤ - جسدي يرقد
أسمع صوتي
وهو يرقد بجانبي.

٥ - الصخر لذة
وهو يتفتق
فنلجه
كما نلج أنفسنا
كل ليلة.

٦ - حين أسير نحو النافذة
أقول : كل شيء
هو كل شيء

٧ - لدي مفتاح
به أفتح الباب وأدخل
أجد المكان مظلما وأدخل
يشتد الظلام وأدخل.

١٩٧٠

كتاب الشعر الجديد

١ - لو فهم شخص ما قصيدة
سيلقى حتما متاعب.
٢ - لو عاشر شخص ما قصيدة،
سيموت حتما وحيدا
٣ - لو عاشر شخص ما قصيدتين
سيخون حتما احداهما.
٤ - لو حمل شخص ما في ذهنه قصيدة،
سينقص حتما عدد أطفاله واحدا.
٥ - لو حمل شخص ما في ذهنه قصيدتين
سينقص حتما عدد أطفاله اثنين.
٦ - لو وضع شخص تاجا على رأسه وهو يكتب،
فإنه حتما سينكشف.
٧ - لو لم يضع شخص تاجا على رأسه وهو يكتب،
فلن يخدع الا نفسه.
٨ - لو غضب شخص ما من قصيدة،
فإن الرجال حتما سيحتقرونه.
٩ - لو تواصل غضب شخص ما من قصيدة،
فإن النساء سيحتقرنه.

١٠ - لو أدان شخص ما الشعر علنا،
فإن حذاءه حتما سيمتلىء بولا.
١١ - لو تخلى شخص عن الشعر من أجل السلطة،
فإنها حتما سينال منها الكثير.
١٢ - لو فاخر شخص ما بقصائده،
فإنه سيكون حتما محبوبا من طرف الحمقى.
١٣ - لو فاخر شخص ما بقصائده وأحب الحمقى،
فإنه سيتوقف حتما عن الكتابة.
١٤ - لو سعى شخص ما الى إثارة الاهتمام بقصائده،
فإنه سيكون حتما جحشا في ضوء القمر.
١٥ - لو كتب شخص ما قصيدة ومدح قصيدة شخص آخر.
ستكون له حتما عشيقة جميلة.
١٦ - لو كتب شخص ما قصيدة ومدح علنا قصيدة
شخص آخر.
فإنه حتما سيجعل عشيقته تهجره.
١٧ - لو ادعى شخص ما قصيدة شخص آخر،
فإن حجم قلبه سيتضاعف حتما.
١٨ - لو سمح شخص ما لقصيدته أن تتعرى،
فإنه حتما سيخاف من الموت.
١٩ - لو خاف شخص ما من الموت،
فإن قصائده حتما ستنقذه.
٢٠ - لو لم يخف شخص ما من الموت،
فقد تنقذه وقد لا تنقذه قصائده.
٢١ - لو أنهى شخص ما قصيدة،
فإنه سيستحم حتما في يقظة شهوته الفارغة
وسيقبله الورق الأبيض.

١٩٧٠

سبعة أيام

اليوم الأول

جلست في غرفة مظلمة تقريبا،
وكنت انظر الى البحر. كان ثمة ضوء على الماء
انبعث منه قوس قزح حط قرب الدرج.
ذهلت حين اكتشفت أنك على حده.

اليوم الثاني

جلست على كرسي وأنا محاط بعشب طويل
غطى كل شيء سوى ظاهر قبعتي.
كانت السماء تتغير باستمرار لكن نور الشمس لم يغب.
كان النور عمود زجاج مملوءا بغبار لامع، وكنت أنت بداخله.

اليوم الثالث

لاح مذنب له ذنبان. كنت أنت بينهما
بذراعيك المفتوحتين كأنك تفصلين بينهما.
وددت لو تكلمت لكنك لم تفعلي. عرفت إذاك
أنك قد تظلين صامتة الى الأبد.

اليوم الرابع

في غرفتي هذا المساء بركة ضوء وردي
يعوم على الأرضية الخشبية ويذكرني بالليلة
التي أبحرت فيها راحلة. أغلقت عيني مفكرا
في وسائل قد تجعلنا نتصالح؛ لم أجد أي وسيلة.

اليوم الخامس

لاح ضوء فحسبت الفجر قد أهل.
لكن الضوء كان في المرآة وكان يزداد بريقا
كلما اقتربت. كنت أنت تحدقين في.
راقبتك حتى الصباح لكنك لم تتكلمي قط.

اليوم السادس

كان ذلك في الظهيرة لكنني كنت موقنا
أن ضوء القمر وقع في شرك الأطباق.
كنت تقفين خارج النافذة، قائلة، «أرفعها.»
حين رفعتها كان البحر مظلما،
والريح غربية، وكنت أنت قد رحلت.

اليوم السابع

في وقت متأخر من الليل خرجت لأتمشى وتساءلت
إن
كنت ستعودين . كان الهواء دافئا وذكرني عطر الورد
باليوم الذي بزغت فيه بغرفتي،
غدير نور. قريبا سيبزغ القمر

وددت لو أقبلت. وتذكرت في نفس الآن
النجوم العتيقة تتساقط وتذكرت رماد شيء ورماد
شيء آخر.
وعلمت أنني سأنثر فيها بين النجوم،
إن حلم النور سيتواصل بدوني،
فهو لم يكن قط حلمي، كان حلمك أنت. وكان
باديا
في ظلام الليلة السابعة أن ساعتي اقتربت.
نظرت إلى التل . ونظرت من عل الى الماء الهادىء.
كان القمر قد بدأ يطلع وكنت أنت هناك.
١٩٧٨

ليوبـــــــــاردي

الليل دافىء وصاف وبدون ريح.
القمر الأبيض كالحجر ينتظر فوق السطوح
وفوق النهر القريب. كل شيء هادىء
ومصابيح الزاوية تلمع فوق أشكال السيارات
المحدبة.
أنت نائم. والنوم يتجمع في غرفتك
ولا شيء يزعجك الآن . آه يا «جول»،
انفتح جرح قديم وأشعر الآن بالألم منه.
وإذ تستغرق أنت في نومك أخرج أنا لأؤدي
احتراماتي
للسماء التي تبدو وديعة
وللعالم الذي ليس كذلك والذي يقول لي:
«لا أمنحك أي أمل. لا أمنحك حتى الأمل»
ومن الشارع يأتي صوت سكير
يغني أغنية لا يمكن تبينها
وصوت سيارة على بعد بضعة شوارع.
أشياء تمر دون أن تترك أثرا.
وسيأتي الغد واليوم الذي يليه،
وما كان يعرفه أسلافنا ذهب الزمان به،
رحلوا ورحل أطفالهم
ورحلت الأمم العظيمة.
رحلت الجيوش التي أثارت سحبا من غبار ودخان
عبر أوروبا. العالم ساكن ونحن لا نسمعهم.
ذات مرة، حين كنت صبيا وانتهى عيد الميلاد الذي
انتظرته، رقدت على سريري ، وكنت يقظا وتعيسا،
وفي وقت جد متأخر من الليل بلغني من شارع
جانبي صوت يغني،
ورويدا رويدا كان يتلاشى مبتعدا،
آلمني الصوت إذاك، كما يؤلمني الآن هذا الصوت.
١٩٨٠

من المرفأ المظلم (٢)

١

هناك ، في مدرسة التجليات التي تصغر سنة
بعد سنة، حيث تقزمنا الجبال وتقزمنا سماء
من نيران وصخور مستديرة بدأنا نستصغر

أنفسنا ونرغب عن
مظاهر الوفرة ، وعن أوصاف لا نستطيع تصديقها،
حين تكفي لوحة بسيطه ـ مثل ورود في مزهرية
لازوردية.

لا يمكن تصور فكرة كوننا ضخاما،
حتى بعد غداء مع «هاري» في مطعم «لوتيس، حتى
بعد قراءة موت فيرجيل، صورة إله.

شخص أفلاطوني لا يتنفس ولا ينزف،
غير أنه. مثل الشمس ينير غرفا بأجمعها،
قارات بأجمعها، ليست لنا ، لدينا شهية متزايدة

للضآلة لجزء من أنفسنا لجزء من العالم،

فهم يظل غير مكتمل، غير تام،
فهم ناقص في الغالب مادام متواصلا

٢

أأنت الواقفة وسط أشجار الزيتون
وراء الفناء؟ أنت في ضوء الشمس
تلوحين لي بيد أن اقترب وبالأخرى

تحفظين عينيك من بريق يحيل
كل شيء سواك بياضا ناصعا؟ أنت
التي تتناثر الأوراق حولك مثل الزبد

أنت في الليل الهامس العبق
بالنعناع والمضاء بجموع النجوم
البعيد؟ أأنت؟ حقا أنت

تصعدين من كتابة الأمواج، قامتك
تلقى ظلا مباغتا على يدي
فأحس ببرودتها وهي تتحرك
على الصفحة ؟ أنت تنحنين وتضعين
فاك على فمي كي أدرك
أن القبلة ليست إلا بداية

بداية لما كنا لحد الآن نستطيع تصوره فقط؟
أأنت أم الريح الرحيمة
تهمس في أذني: وا أسفاه وأسفاه؟

٣

أذكر أنني وقفت أمام الأمواج المتكسرة،
وكنت خائفا لا من الماء بل من الهدير،
وضعت يدي على أذني وجريت نحو أمي

وانتظرت أن أوخذ الى البيت في المدينة
الهادئة حيث لا وجود لصوت البحر البعيد.

على أن البحر نفسه ـ منظره ، امتداده
على مدى الرؤية ـ كان مثيرا
فقط هديره كان مخيفا. والآن ، وبعد مضي سنوات،
فإن الهدير هو الذي يستهويني كما تستهويني
الشساعة

فأحن إليه في منفاي البعيد عن البحر وسط الجبال
التي لا تتغير إلا بتغير الضوء
الذي يلونها أو الثلج الذي يجعلها بعيدة

أو الغيوم التي ترفعها فتبدو أعلى
مما هي. الجبال سلبية وليس لها أي سر
من أسرار البحر الذي يحدث تغيراته الخاصة به.

لقاء الجبال لابد أن يختلف عن لقاء البحر،
لكنني ـ إن خيرت ـ سأنظر الى البحر
وأفقد نفسي في أصواته التي أرعبتني ذات يوم،

لكن ماذا كنت أعرف عن لذائذ الفقد في تلك
الأيام،
عن حافة الهاوية وهي تدنو بدنو همساته
وعواصفه، حيوان مائي عظيم يحطم نفسه على
الصخور،
فتنبعث منه نجوم من ملح، وغيوم صاخبة من زبد.
١٩٩٣

الهوامش

١ - قطعة كربون او نحاس توصل الكهرباء من الجزء الدوار من المحرك او المولد الى الدائرة الخارجية.

٢ - قصيدة طويلة من خمسة واربعين مقطعا.

* * *

ليست رسالة
لو، فقط، تجيء

باسم المرعبي *



الى براء باسم
صديقي الوحيد

- ١ -

سأدلي لك بفكرة....
أو أفضل القول، إن لدي فكرة، كما تحب أن تقول أنت
لما يكون مزاجك طيبا، وتجدني منصت القلب..
واعتقد أنك الآن كذلك ترهف قلبك لتتسمع نبض هواجسي
أكاد أن آخذ بيدك، اللحظة، أو.. شوقك
أقودك الى البحر .. ربما أنت الذي يقودني.
الى البحر .. لنغسل أعيننا مما رأت من السخام والدم.

- ٢ -

سنمضي معا، كصديقين بل كأحلى صديقين
نطلق قلبينا في المهرجان الدائم للفتيات
سأغضي عن تطلعك إليهن، وأنت كذلك ستغضي .....
أغضي فرحا ومشفقا على قلبك الغض.. إذ لابد انه نسخة أخرى من قلبي المثقل بتراث من الخيبات في الحب... لا يهم
.. سأنسى، وأنصحك أن تصوب فؤادك الى تلك التي تنحني على زهرة الحب متعهدة إياها بالدموع، أو تلك التي تفتش بمسامها عمّن يبرر أنوثتها الطافحة!

★ شاعر يقيم في السويد
اللوحة للفنان محمد المزروعي - الامارات العربية المتحدة.

- ٣ -

يـ ي على كتفك أو .. بيدك ...
سـ صحبك الى مسرح يقص الحياة على مسمع الموج
و رأى من الشمس والشارع الحر..
سنضحك ، بل ينبغي «سـ» نضحك مما كان يجعل
الموت طوق النجاة!!
وأظنك تعرف الجهة والزمان اللذين يقصدهما
القول..

- ٤ -

لنمض إذن
كأحلى شريدين
كأحلى طريدين
من جنة بين نارين!

- ٥ -

برق يتدلى مثل سوط،
أعشاب يابسة تزاحم أكتافنا
لا ننحني..
بل نمد العيون لنخمش جذر السحاب
...
أقول لك : أعدني الى أرجوحة .. أرجوحتك
(تلك الرياح نأت)، أسمع ضحكاتك ـ اني أتبينها،
الآن ، مثل أثر أجنحة في الفضاء ـ
أقول لك ، أعدني الى جهة الضحك، أو حتى جهة
الابتسام،

- ٦ -

سأسرد يومي ، أو أيامي ، لأنها متشابهة كأحجار
أحملها فوق ظهري وأدور بها ، ربما هكذا قلتها.
إنها أحجار ، طبعا ليست أحجار شطرنج أو دمينو،
أي أنها لا تصلح لأي من أنواع اللعب..
إنها أحجار قاسية وكفى.

- ٧ -

سأعيدك الى البحر كمقابل للجفاف الصلد
للأحجار
.. طبعا أنت لم تر البحر، إلا في السينما مثلي
فقد كنت أسمعه فقط وأراه أحيانا في السينما
وبطاقات البريد غير أني عللت نفسي ذات مرة بأني
أرى البحر..
كان ذلك قبالة بحيرة الرزازة..
فقد كانت مياهها زرقاء ولا نهائية كذلك (هكذا
بدت).

- ٨ -

ونحن في طريقنا الى البحر، سأبين لك تراثي في
الركض..
أفضل أن نكون بأخفاف رياضية ، إذ طالما راودني
هاجس وأنا أمام المحال التي تعرضها ، بأن مثل
هذه الاخفاف تصلح أكثر شيء للهرب!

إذن باخفاف رياضية وأمام البحر
نكون قد أطللنا على أول مناظر الحرية.

غير أني أخشى أن تذكرك زرقة البحر بازرقاق
الأجساد المساطة..
لم أقصد باستدعائي السياط والأجساد أن أروع
هواءك، لكنها محاولة لطلب فضاء أكثر انصافا
لأجنحة القلب..

محاولة لأن أرى فمك ، كما لو أنه يقبل الحرية وهو
يتهجاها..

* * *

عدم صديق وآخر ....لا

وفاء العمراني *



نوأي بالمستحيل
ممزوجة بالأبعد الأشهى
تتخرج بي غربتي
وجهي لما ينأى من الزمن
وهولي حال الانجراف حولي
بك أشقى أيتها النبضة
بك، دائما أحظى
حاضرة بقوة النفي
منفية بصيغة الحضور
محبرة من الكلمات
كلماتي غير الكلمات
استجيبي يا حدائق الرغبات
أضيئي يا زنار الجراح
فردة نعلي نبذ
والأخرى شك يقلم الهامات

مخلوطة بدم الأشياء
بالأحوال
بأمدائي النائية
أعزل عن الزمن زمني
هل ألاقيه؟!
خطوي الى ما لا يراني من فتنة الخطو

وقلبي بلا قرار
أنا سر هذا الوقت
أنا غير الجنون الراكع
غير السفر الى المعلوم
غير المبنى
غير المعنى
أفردت للتيه جناحي
لا أستسلم لا أتمغزى
فرو الإلف مزمن تعب
الجسد قلعة الهوائج
هوائجي غير الهوائج
جسدي الفلك دائرا بالعكس
كثيرا ما .. نقطة البدء
مجاهيل
ما هيت التحليق
أنا الريح منقوعة في غبار لا يقيم
وهذا الأوج أكثر العادات إدمانا .. لي
ألبس اتجاهاتي
وأستعر بالمسافة

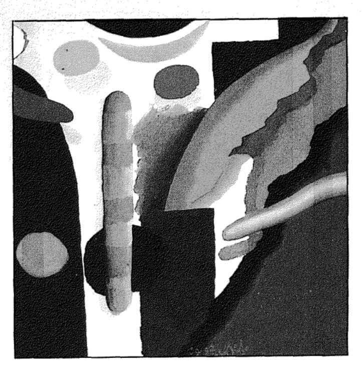
* شاعرة من المغرب.
اللوحة للفنان راشد خليل سوار - البحرين.

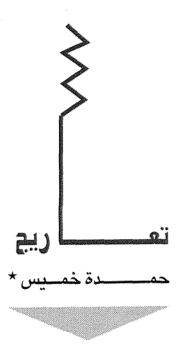
ـدا هذا الرحيل المتسارع
` مرفأ
ـدا هذا الضنى الشفيف
` رفيق
يبدو الوقت قنديلا
الكلام سمكة
تنسك أيها الخفق
أصيبي أيتها الغلمة العدم
المتأجج
بداخلي
شهوة قصية لا تدرك
حررتك أيتها الأعماق
انبجسي
انتثلي
تدثري بالأباعد التي لم تدركني بعد
وتلك التي على قدر جهلي
استبيحي
السهاد سؤال الليل المحير
العادة جواب غير ناضج
الظن، مثلي، ماء يقود نفسه
النقيض شبيه لا يخذل
الزمن لا يضيع
امتلأت بدفق مخضب بألوهة الوثن
ابتلت بين اختياراتي المعارف
تشرد عن اللغات لغتي
خزامي
هادرة بالصمت
أقول أشياء كثيرة
لتماثيل لا تفقه أشياء كثيرة
أهي أول قسوة أبتلي بها
ظني أنها ليست الأخيرة..
تهرب السماء من بين يقيني وبيني
عدمية لا تطاق
وأخرى جمر لحنيني
هل الآخر عهدي ؟؟؟
فروج اليد أسئلة
وهذا الماء الهارب إليها الإجابة..

فاقدة لشهية الشريك
أتجاسد أتقاطع
أشرد أرحب أضوع
قولي ماء بري
شمسي لا تتركني
أمشي في لجة
والسرى لي وحدي
تتقد العناصر
هاتف من «جلعاد» يسرج لي
مباهج السر الأقصى
يلغمني باحتمالات ثالثة للجسد
وهذي المعابد بعض من شهواتي
الشاسعة
«قاسيون» سريري
وأنا هواه المرابض عند صحوة العناد
تكاشفني أبجدية المكنون
البسيني أيتها الصور
أغدو شهقة ياسمين
ما أحن النسيم علي
الحرف نبض
الجسر إليه مصادفة حبلى
صدفتي نار حيرى
تبتل يا عطر الروح
أوغل في الهتك يا بوحها
الشهوي
يا حكمة النهر / صداقة الموج/
النبع القمري اللامنتهي
يراودني النذر
تقوليني الرؤيا
تسامق
إشارة
عجبا لهذي الروح إذ تلاقي فتنتها
عجبا لهذا الميلاد
حضورات كريستالية أتنورها
وجهة عذوبة مشتعلة
عيناه من مطر

لون شعره رفيف
غمازتا بسمته استدراك لجميل
لم يأت
آه صدره الشرر..
أشرب من حلم قامته
تناددني فتكته العطشى
تتعدد شرفاتي إليه
مسالكي آس وليلك
تغبطني الغيمة النجم الشجر
أنفاسه زئبق يتدفق في عروقي
عريه روعة مجنحة
خفقه نافورة عشق
صفصافة شدو ضمته
لمسته حنو عنت يشظيه
الصفاء
لقبلته المذاق المستغرق
للفكرة
عسل حبيبي...
ضمخيني، ضوعي بي
أي كتابته النارية على مسامي
يا حبر الفجر
دبيب الناي النامي
أيتها اللذاذة
شامخ لقاؤنا وضار
كالبرق
شفيف كلميظة زرقاء في حلم
ملغوم كقصيدة..
أستحيل عنك إليك
وأفيئك
يا الغبطة السارية في آتي الأيام
الليلة الخضراء المتعاقبة
النبوءة الوارفة
أيتها الحياة
ياانصهاري ويا اكتمالي ...

* * *





تعاريج

حمدة خميس *

- ١ -

الغيوم
قطن السماء
كلما أجهش البحر
ضمدت حزنه
ومضت في البكاء

- ٢ -

الصنوبرة اليافعة
في الصباح
قالت مسرتها
في المساء
ألقت عليها الوشاح
الصنوبورة الشائخة!

- ٣ -

وجهان للحور
فضة
واخضرار عميق
وجهان للنور
ذهب
وحريق!

- ٤ -

سوف يسدل الضوء
أجفانه بعد حين
ونشتف منه
خفايا الظلام
وترخي الظلال
كهولتها في المساء
على روحنا
إذ ننام!

- ٥ -

سوف ينهض العشب
من بعدنا
في هطول الصباح
ويسري
كما قطرة
في الغمام
فتبتل وحشتنا
بالندى
كأن لم يمر
علينا القتام!

- ٦ -

نأتلف؟
قلت لي : نأتلف
قلت : لكننا
في مسالكنا للهوى
مختلف

- ٧ -

الغابة
كائن شامخ
غامض وأليف
الغابة
انثى الفصول
والضياء الشفيف
كلما لاح في أفقها
مطر
هللت بالحفيف!

- ٨ -

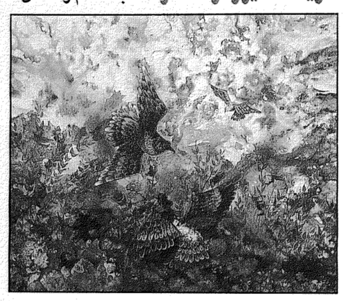
النخل
بثقله الرطب
وتشي بفتنته
ارتعاشات الظلال
الماء
تثقله السحب
وتشي بفتنتها
انفجارات النبوع
والقلب
يثقله الهوى
وتشي بفتنته
اختلاجات الجسد!

* * *

★ شاعرة من البحرين
اللوحة للفنان علي المندلاوي - العراق.

عريفة الطيور أو القاهرة

عبدالمنعم رمضان *



لما فزعت الطيور من الناحيـة اليمنى، كان على طيور الناحية اليسرى أن تفزع ، لكـن شجارا نشب بين اثنين منهـا، قيل إنهما زوجة وزوج فتشبث الباقون بالمشاهدة إلا أن عجوزهم المنتوف الذي لا يذكر أحد اسمه،وينادونـه : يا شيخ، تباطأ قبل أن يخيل له أن سقفـا واحدا فوق العـالم لا يكفي منع الصراخ مـن النفاذ، تباطـأ أكثر قبـل أن يخيل لـه أن سقفين قد يمنعـان الصوت ولا يمنعان الصدى ولما استغرق ، جذبه حواريوه ، وقالوا: يا شيخ، فأطـرق وأطرقت معـه لحيته وخيـاله، حتى إذا استيقـظ ، هتف فيهم: طيروا واصرخـوا الذي يتوقـف عن الصراخ يمـوت، الذي يبقى بعـد موت جماعتـه، يهبط فوق صخـرة عاليـة، ربما فوق سـور ، ربما، ويصرخ ، فيراه أمير ومحارب وبنـاءون وفعلـة، ويفزعون وينشئـون بيوتا وحصونا ومداميك، يستقبلون فيها الملك الحارس الذي تحول وجهه الى عجينـة مبتلة، لأنه رأى فيما يرى النـائم، انه لما فزعـت الطيور مـن الناحية اليمنـى، كان على طيور الناحية اليسرى أن تفزع ، وسـأل عن الجندي الذي اصطاد طائرا في أول عهد البناء، واستعلم منه، هل كان الطائر أنثى؟ نعم يا مولانا ،هل طبخته في وعاء ماء؟ نعم يا مولانا، ولما لم تستسـغ المرق انصرفت بـه الى النهر ودلقتـه ! نعم يـا مولاي، وتعلـم أن أصحـابك وأحفـادهم وأحفـاد أحفادهـم سيشربون وتنبـت في حلوقهم صرخـة، والذي يتوقف عن الصراخ يمـوت، الذي يبقى بعد موت جماعتـه يهبط فوق صخرة عالية، يـا حراس، ألبسوا الجندي درعا، وليذهب في اتجاه طيـور الناحية اليسرى، حتى إذا وجد عجوزهم المنتـوف الذي لا يذكر أحد اسمه، وينـادونه : يا شيخ اقترب منـه، وسأله: يـا شيخ ، أنـا، أنا الجندي الـذي ذبح طائرك، الـذي طبخه، الذي لم يستسـغ المرق، الذي أرسلـه الملك الحارس، هل يمكنني أن أسـألك : ما اسم مدينتنـا ، لكن الشيخ تباطأ قبل أن يخيـل له أن إنسيا واحدا لا يكفي ، تباطـأ أكثر قبل أن يخيل له أن إنسيـا واحدا لابد أن يخلع درعـه، لابد أن يصير طائرا مـن طيور النـاحية اليسرى، لابـد أن يضطجع على قـش ، واذا خرجت مـن حنينه الدائم أنثاه ، اضطرب قليـلا، وأخذ قشة في فمـه وأعطاهـا قشة في فمهـا، وطـارا معا يبحثـان عن الملـك الحارس الذي تحـول وجهـه الى عجينة مبتلة جـدا لأنه رأى فيما يـرى النـائم أن طـائريـن اثنين سيرفـرفـان فـوق الأسـوار ، سيضعـان بيوضهما في أمـاكن شتى سينشئان ذريـة تعلمت أن تتوارث اسـم مدينتهـا أن تخفيه بين دخـان الصراخ، أن تحممه صباح كل يوم في النهر أن تذيبه ثـم تطير كأنها فرغت لتوها من الهموم.

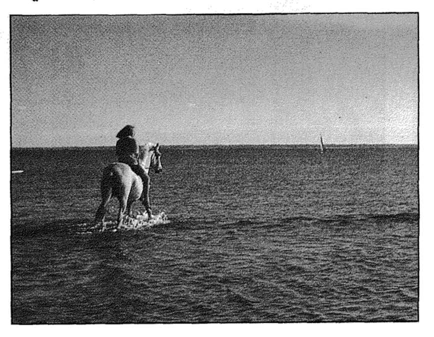
* * *

★ شاعر من مصر.

اللوحة للفنان مريم عبدالكريم ـ سلطنة عمان.

دون عنوان

طالب المعمري



نخطو في الليل،أم نمشي في حديقة النهار
وقد انزرعت أحذيتنا أشواكا في المكان
ماذا بعدالتراب أسفل القدم.
تقود السائر الراحل كحبة قمح بين الحصى
وهي تأكل أنفاسها الى بياض يملؤه
فم الأرض الصماء.
ندور .ويدور أسنان الحكي الليلي كالفرجار.
ماذا غيرالسؤال وهو يحك أنفه
اليومي على جباهنا ليلتقط من مجرته
بياض الأرصفة.
كالصيحات المخبأة،
تبرق النجوم وقدوضعت
مدارها في القلب.
أترك الهواء يتنزه
في فراغات الأدراج.
أتركه ورئتي تعبت،
من زفير اليوم وشهيقه.
وحدي والدرب.وسكة
رسمتها عيون السنين وهي تشعل

جسدي فنارا على شاطيء رسمت
مستقبلي على مائه وحجارته ومحاراته.
أيتهاالنيازك ، لماذا تركت
حفرتك عميقة في القلب
ووهبتها الخطأ كأس الاستمرارية.
أيتها الأرض المزروعة بهاء الولادة
تبخرت المسافات وباعدت قدمي
لم أعد أرى إلا السنوات، وهي تتساقط
من شعر رأسي، وقد لامسه الشيب.
ماذا غير السؤال .. وسره معه
ماذا غير الجمرة وهي تداعب لسان الفضيلة.
وريشة النعامة التي خزنتها
في كتاب خاص،
تمسح من على وجهي
عرق القراءات المكررة.
ماذا غير أن لي روح الموجة
تعاود مشيتها ..ولا تمل.

* * *

صباح السهل

ناصر العلوي *

الشجرة تتمايل ، والسحابة البيضاء تزيدها اخضرارا .
ليس بيني وبينها حجاب. التقينا منذ الصبح. هزتها الريح وظلت تمنح الأوراق رعشتها الأبدية.
حارسة أيامي منحتني النوم طيلة سهدها، أحاطتني بالشوق وبالحديث. ستأتيها الشمس وتقول لها:
هذا الذي واقف بيني وبينك، الذي عاد أخيرا الى القريب منك حوله أخطار، وحولك أشجار.
اختفى النهار وظللت مائلة نحوي. ولكن كيف لي أن أمنع الليل من أن يدس سواده في جوفك؟ الآن مهددة بليل كامل. عليّ أن أكون قريبا منك لأنصت للحفيف الذي يخرج من رحمك الهواء بارد قليلا من حولك.
أوراقك ملتمعة بضوء النجوم.
أكتب من أجلك ومن أجلي حين أمضي الى البيت ولا أحمل الليل معي، أعرف أنه سيغطيك وسأخلد الى الحلم أو الفزع.
تعرفين أن نهارا تحملينه لي، وأنك خالدة في النهار أومن قليلا بأن ايماني لا يحده ظلك وأنت التي كنت حقيقة قبل قليل ، رأيتك ولمستك : بهاء مزموم في صباح السهل.

* * *

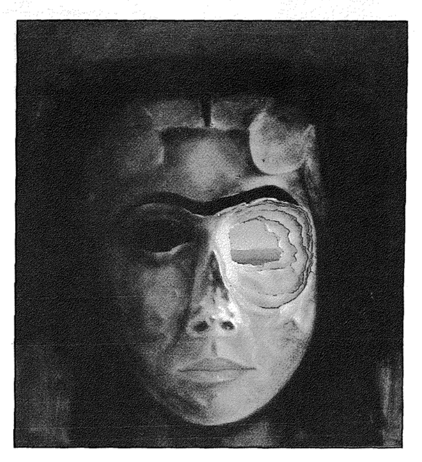
النوم هو الآخر لا يستثني أحدا،
لكنه حين يأتي يتجمد الصدغ،وتهرش العينان نورهما
ينقبض الصدر: ليس موعد النوم الآن.
الليل يتهيأ لسهري ، سنسافر معا
أنا بصحوي وهو بوقته الشفيف المنعزل.
النوم إذن وقلة الصبر والخوف من الصباح
الفجر مذاب في الليل هو أيضا شغفي ، وطعمه يكتمل في الروح تلك الأجنحة التي يغطيها الظل، ظل الهواء البارد.
الأشياء تطلق صوتا واحدا
الأشجار وحركة الأوراق في الدروب، كأن العصافير رائحة الصباح..النوافذ المشرعة على الضوء.
استسلام الجدران التي تحيط بي
الألوان المنتشرة في فضائها الرحب
الجسد الذي ينتشر ويلتحم مع الحياة
كل هذا الصوت، صوت واحد:
الفجر الذائب في الليل ذلك سرب حياتي.
في النهار القائظ ماذا اختار؟
من له الفجر له الدنيا كلها، له النبع المتفجر بالعذوبة وله رنة القلب في الوطن المر.
لم أعد شاهد الحنظل شبيه الموت في الطرقات وجذوره الممتدة في الأرض كالشرايين. ربما لم أعد أتسلق الجبال وأتتبع جداول الوديان حيث يتخلق مرح الأرض حتى الحنظل لم يبق في الطرقات. لم يبق غير الموت.
ماذا نفعل بالموت؟
ماذا نفعل بأجسادنا الحية؟ الليل يمضي ويكسرها كالصدى وأحيانا أراها قريبة حتى أنها تنأى، وسنا الخوف يبرق يطرق غارقا في الأبواب.

* * *

* شاعر من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان حكيم العاقل ـ اليمن.

... والسروة تعدو

ابراهيم نصر الله *



مكيدة

لم تكن الشاهدة أكثر من دعوة سوداء
لاحتفال الموت
لم يكن الصمت العميق فوق القبر سوى
رائحة المكيدة

ذكرى

بغيمة دامية فوق كتفيه
دائما
يرجع أيلول

تذكير

مطلوب :
قراءة صامتة
دائما
لهذه القبور

نهايات

نمور من حبر
طيور من حبر
وبشر من حبر
للغابة التي تحولت الى ورق

حب

فرحا أعدو إلى الهاتف
تاركا القصيدة في منتصفها
فقط
حين تتصلين

انتقام

كلما تبسم لوجهه في الماء
جاءت من بعيد
لتمسحه الريح

ذات

لا عيون الحبيبة..
ولا صفاء البحيرة..
أكان لابد من المرآة

★ شاعر وروائي من فلسطين.
اللوحة للفنان علاء بشير - العراق.

لـ مل ذاته؟

ذ ـارات

مـ ـيا أو راكضا
لا فرق
بـ خطى البطيئة
المحكمة تماما
تدركني دائما دقات الساعة

خواء

الغريب الذي عبر المدينة
الغريب الذي لاكه صمتها
صارخا راح يطرق الأبواب
: كيف تنسونه موثقا أمام العتبات؟!
ثلاثة أيام بلا عابرين
كافية دائما لقتل الطريق

أسئلة

ألأن الصقيع أقسى
ألأن الزوجة أثقل
ألأن البيوت متاهات
لم تفكر مرة بالدخول
هذه الطرقات؟

تعب

ليس ثمة ما يثقل كاهلها
أكثر من نفسها
هذه الصخور
اندفاع
السروة تعدو في الفضاء
العصفور يتبعها
تتفلت الطرق من حجارتها
فتتعرج

تراجيديا

التابوت الذي كان
صنوبرة لأغاني الطيور
زيتونة تفهم العشاق جيدا
وشقاوات الأولاد
أي نهاية سوداء هذه
التي أعدت له

أمومة

كما لو أنها لم تزل طفلة
كما لو أنها ستضيع في الحقول
صباحا تستيقظ وتأخذ بيد
الأرض
هذه السنديانة

حـــداد

وما الذي رآه الغراب
كي يرتدي السواد
طوال هذه القرون؟!

الغـــبار ١

منازل تحن الى المنازل
ليس إلا
تتسلل من شقوق الأبواب
وبراءة عيون النوافذ
فلا تجد سوى
مكانس ربات البيوت

الغـــبار ٢

عن حفنة من ماء
تعيد إليه قامته
منذ رحيلك
يبحث الغبار

الغـــبار ٣

وما هو إلا بشر قدامى
كلما علقوا بنا
رحنا ننفض أرديتنا
بالقسوة التراب

الغـــبار ٤

بقليل من الماء
بشرا أصبح التراب
وهناك
حزينا
ظل الرمل

الغـــبار ٥

على بوابة بيتها
منذ خمسين عاما
لم تزل تنتظر
وبيدين راجفتين
ترد الصحراء
عن العتبة

غبـــار ٦

أربت على ظهر الحصان المقيد
تستعيد الدمعة
أزمنة جموحي

غبار ٧

نصف روحها هنا في الشوارع
نصف روحها هنا في الساحات
نصف روحها هنا في الروح
ما الذي يستطيع أن يوقف زحفها
إذن
هذه الصحراء؟

حـــب

كما لو أنني أسمع بالبحر لأول مرة
كما لو أنني لم أر من قبل وردة
أحبك

بحـــار

سأوصلك في آخر السهرة
واثقا قال لي.
وفجأة بكى
البحار الذي أدرك أخيرا
أن سفينته
لا تستطيع الوصول الى عتبة بيتي

* * *

صامتات يحلجن حريرا عاليا في الروح *

ادريـــس عيـــسى *

مغيب جذع السروة في السر
اسمها يرحل في المعنى لاحقا بكارة الفعل
فرعها لسان شمعة أخضر اللهب
ليس يطفئه عبر زفرة الموت.
حتى أنت يتعبك ظلك
لذلك تضطجعين.
دهقان عشق طائر عنى لنخلة
النخلة أجليت الى سماء غريبة
كي يدوم ضوء الحنجرة للحزام المرصع بالياقوت
السلطة العمياء باب المنفى.
في الخط الصيني
الانسان الحكيم والشجرة صنوان.
أبدا لا تأبه الشجرة بالريح
إلا نابحة بأخرى غيرها.
لا تطير الصفارية حين تطير:
إلا بيسيا في قفص وسواسها
تحبس ظلها الى الأبد.
حورتان تدانتا كي تصنعا القوس
ما من غاز تحته مر ظافرا
غير الشرقرق.
ماذا فعلت بسرب الوروار
كي يؤثرك على الغابة كلها
يا شجرة الميموزا المعزولة غرب ميدان النخيل؟
كنت في الأرض، لا ريب
قبل أن تستيقظ الأرض
في سرير اسمها.
لا عالم النبات تصدقين
بل الشاعر حين يشير إليك،
الأول ينتهي إليك
الثاني يبدأ منك.
بعناقيدها جادت ولم تشح عن كف
غدت شحاذة، دالية الباحة
إنها تستجدي الأفق العصافير
كم يلزم من مرامد

كي نحفظ رفات موتاك أيها الشجر؟
عارية في أول الضباب
تساندت الصفصافات كمكانس مقلوبة.
ثلاث عرعرات ترنحت في الضوء
صفارية في وسطاهن تستريح
إنها تروي الهجرة والجناح
إنها تعشق الزمن بالأنين
برمز كثير رجمناك
رحلنا بك في متاهات العفة والخطيئة
كأنك رحم من أرحام اللغة.
هذه المدن هندسة تقتل
لم تقم على لوغارتم الشجرة.
يرسمك الطفل:
يثبت أصلا ويطلق فرعين
فتمثلين في أبهة العلامة
إنما ينسخ جسده القريب.
بمزمار الحسون الدؤوب
يحلو وئيدا طعم هذا الخوخ
منعطف وراء القنطرة
جانح بالبهائم والحديد
يعطي إجاصة ضالة
أي مديح يسع الهبات
حين تكون الشجرة
مائدة حرة تدعو الجميع؟
تعالوا ها هو عيد بري معلق
يقطع الطريق.
خرجت من ذاتها أشجار الميموزا
عسكر النسيم بفوحها المحترب
فاحتل شرق المدينة
قبل أن يعود الهدهد
ليت هذا الغزو يدوم.
إيه، جرحتني كثيرا
يا مرخا حارسا يزدهي بشكته في أول «المعمورة» **
كم مزق تركت في أغصانك من لباسي!
كم طعنة نلت قبل أن ألبس قبعة الظلال!

* شاعر من المغرب.

جر تني كثيرا
هي ي قبل المرأة للشعر.
مز أ بعنف بحري
مه يا بعجاج يهتدي بعجاج
عاد الإعصار الظالم ومد جناحيه
راقص المغنات التي لم تلن
فحطمها وغاب
بعيدا يغدو طائرا ينام في قفص الفراغ.
أنت مبهمة في كل المعاجم.
الزهرة قبل الورقة
دائما
البدعة قبل الكرسي.
جدد لحاءك
اغتنم انشغال الوقت
ببرد الحذوات على حوافر الساعات
هندس للفراغ محتمله
أرفع للطائر أطرافك الحارسة
سجـر الكامن فيك أيها الصنار.
ألم تر الى الغابة في بيتك؟
تحسس بكفك الخشب
صقيلا منقوشا وغفلا
وارتجل الحفيف.
اذار فضاء ملهاة
وساحة مهرجين
البرتقال يسقط كرات ناءت أذرعه
يرفعها أحيانا في الريح ويسقطها
المشمش مشرف على ليلة الحكي الأخيرة
ساحبا من جهة عمياء رداءه الأخضر السلطاني
السيكويات اللاجئة تحلج حريرا
عاليا في الروح
وحدها الصنارات تنصت وترى
ناظرة الى ما لا تراه
منهمكة في حبك دنتيلتها
تعقدها تحت سماء قديمة تميد
تدس فيها لغم الورقة
سابرة مثل عجائز مستعمرين
تشرفن على هاوية الهوس
تحت مظلات يطويها الخدم عند الغروب.
ما بظل
ولا فاكهة تغوينا
بل بغيابك الدائم عن إشارتنا إليك؛
غيابك الذي يعطيك قناع القرين.
بشوق المنفية تترقب نخلة الرصيف
إياب المتشرد السكران
يؤسيها أنه في الليل
لا يدثر إلا بها.
أسير على لتاتك ويابس ورقك
أنت مهطع في شمال الريح
خشخشة ما كان زينتك تقيدني بالصيرورة
غرسوك هنا لتشرب الأهوار
وتطرد النهر التائه
ويرحل صياد والحنكليس والشبوط
بسللهم وطراحاتهم *** وصنانيرهم
وفقرهم التليد كمعدن يحرس اسم الملوك
أسير في ظـلالك فيعض قدمي التاريخ
كمصيدة دفنت في سذاجة الشيتل
غرسوك هنا حيث لوح قفاز «ليوطي» ****
كي يولد شعب حطابين وفحامين وبغايا
وعبيد يذبلون في هرج الأسياد
كم تزفر الكارثة أيها الأوكليبتوس!
يقولون «الشجرة»
تحدث صورة صورتها
يقولون «النار»
تحترق غابة في مدى
رمادهم يغشى أفاريزنا ووجوهنا
وفي ألسنتنا يدوم طعم الحرب.
هبة البراكين الأولى
وخضراء
نديمة الأرض
وتسكر بالذرى وحدها
يميز بيننا
أني لم ينزل على يدي أو رأسي طائر قط
إلا بدلني.

الهوامش

* شذرات من نص طويل ينتظر صدوره بعنوان «سموات ارضية».

** «المعمورة» غابة سنديان جنوب شرق مدينة القنيطرة.

*** شبكة دائرية مثقلة حوافها بالرصاص، مشدود مركزها بحبل.

**** ليوطي (Lyoutey) الحاكم العـام للاستعمار الفرنسي، كـانت القنيطرة تدعى باسمه «ميناء ليوطي».

* * *

الكائن مع مخطوطته

الى سعدي يوسف

صلاح حسن *

بأبجدية لا تشبه الأقفاص
يأسر البرق..
بقواميسه اللاهية
يقول للجهات انا أسطر لابك..
بشباكه التي تشبه النسيان.
يلم الظلال المنهوبة..
ويتكدر خلف بياض زنجي..
بهوبه وقبائل أمواجه..
بطيلساناته وهمهمات أباريقه
يرشق البداهة فتتبعه،
يأخذ الريح رهينة من سعادتها
ويسنى اسلابه على شجر متواطيء.
لا ينابيع في قلبه
ولكنه أخضر
لا يقبل القسمة
ولا يتراجع،
سادر وطليق
كأنه لا أحد.

بمرآته التي لا تشبه الكلام
يلقن النهار تاريخه
بأسراره وأحابيله..
بوحدانيته التي هي الدفء
يدخل الماء الى البداية
ويخرج الى نهايته
كأنه الماء في البداية
والنهاية في الماء،
ولكنه لا يشبه الماء
وليس البداية
ولا النهاية..
لا ينابيع في قلبه
ولكنه أخضر
لا يقبل القسمة
ولا يتراجع
سادر وطليق
كأنه لا أحد.
بمهاميزه وصولجاناته..
بمهرجيه وأفاعيه
بسلحفاته وسفرجلته

بزمرداته وجواريه
يحتل المطر
ويأمر الغابة بالمخاض..
يده لا تصدق أحلامه
فتوميء للضوء
يقود خرافاته من زنانيرها
ويطلق الكهنة والمهرجين لنهبها..
والمصورون بآلاتهم وأحجيتهم
يمدحون فخاخه وقممه
بلا أبوات.. بلا أمومات
يوم لا ينابيع في قلبه
ولكنه أخضر
لا يقبل القسمة
ولا يتراجع
سادر وطليق
كأنه لا أحد.

بنواميسه وشرائعه وهيماناته
التي هي مخطوطاته وأطماره
التي هي الأول الذي لا ينتهي
يمد الشرارة والموسيقى
ويقول لها أيتها الانسكلوبيديا
يا هباتي وولولاتي..
الشمعدان لا الكركدن
القرطاس لا الايقونة
المخطوطة لا الكنز
أهبك أيها الكائن
أهبك الخرائط والحبال
أهبك الكمائن والطريدة
أهبك البروج والفلزات..
أيها الكائن .. أيها الكائن
يا كائنا ..
لا ينابيع في قلبه
لكنه أخضر
لا يقبل القسمة
ولا يتراجع
سادر وطليق
كأنه لا أحد.

عمان - ٩٩٤

* * *

★ شاعر وكاتب من العراق يقيم في هولندا.
اللوحة للفنانة فخرية اليحيائي - سلطنة عمان.

زرقاء اليمامة

عبدالله البلوشي *

« فلما فرغ حسان من جديس دعا باليمامة بنت مرة، كانت امرأة زرقاء فأمر فنزعت عيناها فإذا في داخلهما عروق سود فسألها عن ذلك ، فقالت : حجر أسود يقال له الأثمد كنت أكتحل به (فنشب الى بصري) ... وأمر .. باليمامة فصلبت على باب جو» المسعودي ـ مروج الذهب

أخبر عنك الليل ودم المفازات
إذ يبدو في يباسه الناطق
كنهر أثقلته الشمس
عروقك سيدي
مياه عينيك تلك النازلة
على جروحنا الكبرى
هي أخبرتني
عن «الذي يسكب الحياة في الأرض
المنخفضة»
انقضى الحزن تحت عروق
شجرة وحيدة.
عاد لك الموت تحمله
سنونوات على أجنحة طاهرة
أكان لعينيك كل هذا الحب
أو لشعرك المسدول
كل هذا الخراب.
وحدك يباب الأشياء
أو رمز العظام النافرة
على شجرة هي فيض دمعنا الممتد
نحو أوصال السماء.
عيناك سيدتي
وهذا الجسد المنسي
على شرفة الليل
مغسولا بمياه هي آخر
ما تبقى من نجمة وحيدة
تفكك شعرها هناك
في المدى الأوحد
حيث لا يبصر كائن سواي.

امرأة أخرى

(١)

شجر كأنه الليل في عتمته
تحط عليه امرأة
أتت من جبال بعيدة كأنها (الرخ)
تنجش أصابع الأرض
ترسل شهقتها الى الله
السماء متدثرة بحزنها الأكبر
قطرة ماء تترمل على شفة الليل
المرأة تتحول الى رماد
تدخل الريح عليها
تهتف بها : أيتها الريح
أرسليني الى متاهة البين
هناك عند ينابيع القمر
لأغتسل بدموع العذارى
ثم أموت

(٢)

امرأة تتهجد في صمتها المصطفى
لها الليل
لها الينابيع الباكية على المنحدرات
لها الضوء مشرعا
في قفر كأنة الموت
لها زهرة تأخذها
من علو باهت
تزرعها عند شاهدة قبري
ثم تموت.

* * *

★ شاعر من سلطنة عمان.

يـــوم نذيـر البحـــر

ثاني السويدي *

كان يوما وكأنه هبط من غصن نجمة
رأيت النار
تكـــبر
مثل نائم عيناه مزدحمتان بوردة
ورأيت ثلاثة فقراء
حين لمستهم
صاروا واحدا وعكازتين
كان يوما
وكأنه جاء من آخر
يحدث الرفاق عن الشمس
وانحناء القمر
عن المطر حين توقف في منتصف السماء
وأقسم بشجرة
أن لا يبلل رأس طفل
كان يوما
رأيت البحر يتجول في المدينة
وعندما قرر الرجوع الى الماء
نسى موجة على شرفتي
استحممت بها عاما
ثم تبخرنا معا
كان يوما
إعتذرت فيه لرأس
هذا الذي لم أصادفه كثيرا
لكن أصدقائي
كانوا يصوبون القهوة عليه كل مساء،
يصطادونه بطلقة واحدة،
يعلقونه على جسدي،
ويقولون عنه
يا لها من طريدة فاشلة.

لا شيء في المدينة
لا شيء في قلبي
يبدو أن الأشجار رحلت
والشوارع قصت أرصفتها
يبدو الخراب كبيرا
مثل تلك الجبال التي مثلتني
في السقوط
أو
مثل ذلك البحر الذي اشتهاني مرة
ولم اعطه إلا بصري
علقت ثيابي على مائه
ونزلت في يديه مثل عصفور
لم ير شجرة قط
.

ماذا فعلت؟
فككت له أزرار قميصي
وبحت له سرا
المطر غريق آخر في السماء

ماذا فعلت؟
ما كنت ألبس البحر
وما كنت سارقا
البحر لا يلبس إلا مريديه
خذيني في صدرك
ادخليني بهدوء
ودعي كلي شيء كما هو
سترين أن شهوتي ضئيلة
وإنني جاهل تماما
ماذا فعلت بالموت
لا شيء
سوى أنني كنت مسرعا إليه
فصدمت ملاكا في طريقي

* * *

* شاعر من دولة الامارات المتحدة.



أدعيــة من حــنين

جعـفر الجمــري *

لا تخف يا أبي
حين تمضي الشعوب إلى نومها
سوف نمضي الى النوم
حزنا أشد من الحزن

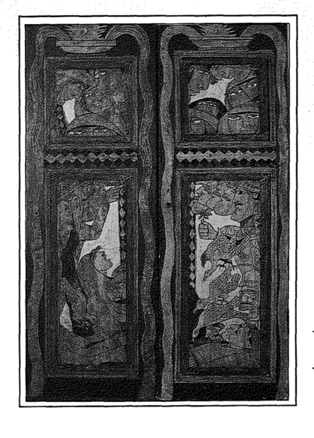
لا تكترث يا أبي
فكل الجهات التي قيل فيها الكثير
تناهت الى ظلنا
وكل الخيول التي قيل فيها الكثير
تداعت على سور أوهامنا
وكل الحروف التي قيل فيها الكثير
استبيحت على بابنا

حين تمضي الى النوم لا تكترث
أننا لم نعد بعد من موتنا

وصاياك رتب
وخل النوارس تأوي الى عينك الذابلة..
وخل الربابنة الميتين سراجا
من العتمة الآفلة..
وخل النخيل ترتب هذا الفضاء الحليبي
في الليل
يا أبت كنت فظا مع الأصدقاء
وبستان أدعية للعدو
وكنت تضمد جرح الشبابيك
ومن وحشة العابرين
وكنت تروض في روعة خيل أحلامنا
يا أبي
حين رحت الى النوم
كنا على موعد والمطر
حملنا إليك الحجارة وردا
وأدعية من حنين!!!

* * *

★ شاعر من الامارات.
اللوحة للفنان محمد فاضل الحسني سلطنة عمان.



موت الكائنات الأخرى

محمد تركي النصار *

هذا النسر
يميل الى تكرار جناحيه
شهوته في الطيران
تساوي موت الكائنات الأخرى

....

من سطر فارغ
الى سماء تجتر نجومها
ثمة مداخن
نضربها بأجنحتنا
ونشعل الفتن
في الفضاء الحر
خالطين الأزمنة
بضباب أزرق

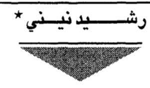
لا يشبه اللهب
ولأن ميتاتنا كثيرة
وذكرياتنا جدران محطمة
لم نخرج من منازلنا
الى ساحات القتال
لكننا نذرف دموع البؤس
مباعدين بين الأفاعي التي تشبه الطين
وهذه الاشلاء المتساقطة
لنسر متداع
انهكته شهوة الطيران.

* * *

* شاعر من الأردن.
اللوحة للفنان سعد علي ـ العراق.

تأملات معاصرة حول مسألة الجثة

رشـــــيد نيـــني*



الجثة رسالة الموت التي يتركها فوق السرير البارد
مثل كلمة اعتذار،عندما يسحب روح أحدهم
ويمضي بها إلى السماء
الجثة جملة مبعثرة في نص جميل كتبه شاعر على
رصيف مقهى
وانصرف مسرعا لأن الغيوم من دونه توشك أن
تتحول إلى وسائد..
الجثة دمدمة خفيفة من دمدمات الحياة
وبسمة عجولة يتركها الموت خلفه خلسة
ليتذكر الآخرون أنه سيعود لا محالة لينظر في أمور
أرواحهم المعذبة
الجثة رائحة من روائح الحقيقة وعطر سري من
عطورها
كل نتانة قهقهة فكهة من قهقهات الطين
وكل حشرجة حقيقة صغيرة..
الجثة ترنيمة وحيدة ذاهبة الى الكونسرفتوار
في يدها كمان مقطوع الأوتار
وفي حنجرتها لحن صغير ونشاز
الجثة باردة أبدا شأن قبلة وداع
الجثة تعليق مقتضب على حادثة سير مروعة اسمها
الحياة!
الجثة تركة مهملة
وما من وريث هناك..
الجثة إعفاء شامل من كل المهمات وتفويت كلي
للنهاية
النهاية سيدة «بدينة» وجدا ثرية
الجثة مهمة فاشلة من مهمات الحياة وصفقة خاسرة
من صفقاتها
كل جثة بيع لم يتم!
الجثة تنكيل غامض بالأحياء وتفسير ملتبس
للتنكيل ذاته
الجثة تبرير مبتسر لا يصدق به أحد
لذلك فالجثة صامتة أبدا
خجولة أبدا ولا تكلم أحدا..
الجثة تخاصم الجميع لأنهم لا يصدقون أنها تتكلم
وتثرثر
وتبتسم مثلهم!
الجثة تذكار بسيط تتبادله الحياة والموت في مكان
يدعوه الأحياء مقبرة
فيما تدعوه الجثة طاولة على رصيف مقهى في مرفأ
بعيد..
الجثة غرفة مهجورة ومصعد معطل في عمارة شاهقة
اسمها : الروح..
الجثة كلام غريق في كوب ماء ، الكوب فوق
الطاولة
الطاولة في المطبخ ، المطبخ في الطابق العاشر حيث
تقطن امرأة نحيلة اسمها العزلة!
الجثة روح كسولة رسبت في امتحان ما،
الجثة كراس تمارين منزلية في محفظة تلميذة غبية
يقال لها - مرة أخرى - الحياة!
الجثة عمود ضوء معطل في شارع طويل قد يشبه
العمر في قذارته..

* * *

* شاعر من المغرب.



رجل ذو قبعة ووحيد

محمد حسين هيثم *

رجل ذو قبعة ووحيد، منذور لمراوحة صاعقة، في الجمر الدبق الراجف والمرجف، مطلول دمه الناصع،بين دهاليز الرعشة والخفقان.

رجل ذو قبعة ووحيد، رجل ذو خفر، يتوارى باستحياء، يتسلل في الخلسة ، يستخفي بين عواميد الرعدة، في الطرق الضيقة العارمة الجيشان.

رجل ذو قبعة ووحيد تتهدل من ملل وقفته، يسترخي في مقعده، يغفو ، ويهب على عجل ليحيي امرأة عابرة، أو ينهض كي تسترخي في مقعده امرأة أخرى... رجل جنتلمان!

رجل ، ذو قبعة ووحيد، رجل بكرامات ونذور،وشموع، وبخور ، رجل يحيا فيموت فيحيا، رجل تتسقط أخبار قيامته المرأة ذات الكاذي، والأرملة العبلة، والعانس من ثقب الغفلة، وامرأة القاضي، والعاقر بنت أبي معشار، ونساء «المفرج» والقوادة، والناهد في الصف الثامن والطالق من كوتها، وأميمة بنت وزير الأقبية المنسية ، والبنت الحلوة في منعطف الحي الثاني، وسبايا خيل الأعمام، وراشيل اللثغي ، وحريم الحمام الشرقي، وفاطمة الجبل العالي، والحرة إذ تأكل ثدييها، وديانا الصبرية بائعة القات، وبياعات الخبز «بسوق الملح»، وعشتار النجمة بنت الـ «T.V» والحبشية حتّو والمهرة ذات الجعد الهندي سويتا، وبنات ملوك الجان.

رجل ذو قبعة ووحيد، رجل ذو ريب، يرصده عسس ووصايا ومفارز واستحكامات وجباه، وشيوخ ربد.. واذاعات وغزاة حجريون وراجمتان.

رجل ذو قبعة ووحيد ، رجل ذو حيثيات وبألقاب شتى، تتساءل عنه بنات الغيم، وتستفسر بنت الجيران:

- من هذا الواقف محشوا بفداحته
المستوحش بين الأعشاب الليلية
هذا الملتبس الآن علينا
بملاسته ووعورته
الشاهق في وقفته
الراعد في طرقته
المنتفض الولهان؟

رجل ذو قبعة ووحيد، كيف التبست هيئته؟ وهو المستوحد لا يشبه أويشتبه، الناهض في كل هبوب عطري، القاهر كل فلاة بكر، لا يدركه لوم أو نسيان.

وهو الفاتح كل الأسوار، الكامن في الأسرار ، المانح دمعته للأنثى ، وصفي الليل ، النابش كل زلازله، الفالق فوهة البركان.

وهو الذاهب والآيب في الوقد، الرافع أعمدة الشهد، الباتر في الغمد الملك النشوان

رجل ذو قبعة ووحيد
رجل مشبوه
ومدان

* * *

★شاعر من اليمن.
اللوحة للفنان حامد الشيخ ـ مصر.

رسالة من علم ١٩٢٠*

نص :إيفو اندريتش

ترجمة : زهير خوري *

شهر آذار/مارس عام ١٩٢٠.. محطة القطار في سلافونسكي برود. انتصف الليل قبل قليل وهبت ريح هوجاء، بدت للمنهكين من قلة النوم وعناء السفر، أبرد وأشد مما هي عليه. وفي الأعلى، كانت النجوم تنبجس خلسة من بين الغيوم الطائشة. وفي البعد، كانت الأضواء الصفراء والحمراء تتناوب في حركة مستمرة بين الأرصفة، يرافقها صفير حاد تطلقه صفارات ناظري المحطة، وآخر ممدود تطلقه القاطرات، ونضفي عليه نحن ـ المسافرين ـ كآبة الارهاق وقنوط الانتظار الطويل اليائس.

كنا جالسين على حقائبنا بجانب الرصيف الأول، ننتظر القطار الذي لا نعلم متى يصل ولا متى يغادر.. لكننا نعلم مسبقا بأنه سيكون مكتظا بالمسافرين وأمتعتهم.

إن الشخص الجالس الى جانبي وهو صديق قديم لم أره منذ خمس سنوات أو ست، اسمه ماكس لفنفلد ، طبيب ابن طبيب، ولد في سراييفو وترعرع فيها. كان أبوه قد غادر فيينا، طبيبا شابا، وقصد سراييفو وبقي فيها، وزاول مهنته وذاع صيته. أما أمه، فهي من تريستا، ابنة بارونة ايطالية وأب ضابط في البحرية النمساوية، سليل أسرة فرنسية مهاجرة. إن الجيلين الأخيرين في سراييفو يحتفظان بذكرى قد تلك المرأة المشوق ومشيتها الرشيقة وملبسها النفيس. لقد كان جمالها من ذلك النوع الذي ينظر إليه بكل احترام وحياء، حتى من قبل أصفق الناس وأجلفهم وهم في العادة عديمو الاحترام والحياء.

جمعتني به ثانوية سراييفو، وكان يتقدمني بثلاثة صفوف. ولهذا الفارق أهمية كبيرة بالنسبة لتلك السن.

أتذكر بغير وضوح، أنني لحظته فور دخولي الثانوية، وكان قد ترفع الى الصف الرابع، وما يزال يرتدي ملابس ولادية. صبي قوي البنية، ألماني القسمات يرتدي «بحرية» زرقاء داكنة ياقتها العريضة تتدلى على الكتفين وتزين زاويتيها مرساتان مطرزتان وسروال قصير، وحذاء أسود بغاية الاناقة، وجوربين أبيضين قصيرين. وكانت ساقاه ممتلئتين قوة، يغطيهما زغب أشقر.

حينها ، لم يكن بيننا تماس مباشر وما كتب له أن يكون . فكل شيء كان يباعد ما بيننا؛ العمر ، المظهر، العادات، مكانة الأهل الاجتماعية، الغنى والفقر..

لكنني أتذكره بمزيد من الوضوح، في مرحلة لاحقة، عندما كنت في الصف الخامس، وكان هو في الصف الثامن. حينها كان قد صار شابا طويل القامة، عريض المنكبين. كانت عيناه الزرقاوان تنمان عن حساسية مفرطة وروح حيوية، وكان حسن اللباس ولكن دون تكلف، وشعره الاشقر الغزير يتدلى خصلا لا تستقر في وضع معين فهي تارة على الجانب الأيمن من وجهه، وتارة أخرى على جانبه الأيسر.

إلتقينا أثناء نقاش دار بين رفاقنا من الصفوف العليا، وكنا متحلقين حول مقعد في حديقة عامة. لقد كانت مناقشاتنا تتخطى جميع الحدود وكل الاعتبارات وتقلب المفاهيم. وكانت العبارات الحماسية تهدم صروح الفكر من أساساتها. وما إن تنتهي المناقشة حتى يعود كل شيء الى موضعه ،غير أن العبارات الحماسية هذه كانت لها أهميتها بالنسبة لنا وبالنسبة للمصير الذي ينتظرنا، كأنها إيذان بأعمال جسام وكفاح مرير وتيه طويل أمامنا.

ذات مرة، رافقني ماكس في طريق عودتي الى منزلي بعد انفضاض احدى تلك المناقشات، وكنت حينها أرتعش من شدة الانفعال ونشوة النصر (بنفس الحمية التي اظهرها خصمي في المناقشة). وكانت هي المرة الأولى التي بقينا فيها وحدنا. لقد أطراني ذلك وأجج نشوة انتصاري وضاعف اعتزازي بنفسي وبدأ ماكس يستفسر عما أقرأ من كتب، وهو يتفحصني بنظرته وكأنه يراني لأول مرة أجبته وعلائم الاضطراب بادية عليّ. فتوقف وحدق في عيني وقال بلهجة هادئة غريبة:

★ مترجم سوري يعيش في بلجراد.

- إنك لم تقتبس بأمانة ارنست هكل.

شعرت بالخجل، وخيل لي أن الأرض تنزلق تحت قدمي ثم تعود الى مكانها. فيقينا أن اقتباسي لم يكن أمينا. لقد قرأته في كراس رخيص، ولم أنقله بأمانة، والأرجح أن ترجمته رديئة. وتحول شعوري بالنصر الى تأنيب ضمير وشعور بالخجل. رمقني بعينيه الزرقاوين بنظرة خالية من الشفقة، ولكن دون أي أثر للمكر أو الشعور بالتفوق، وكرر اقتباسي التعيس بشكله الصحيح. ولما اقتربنا من بيته الجميل على ضفة نهر ميلياتسكا، ضغط بقوة على يدي، ودعاني لزيارته بعد ظهر الغد ليريني كتبه.

يا لها من متعة حقا! لقد رأيت لأول مرة في حياتي، مكتبة حقيقية، ورأيت فيها مصيري: عدد هائل من الكتب الالمانية وقليل من الكتب الايطالية والفرنسية تخص والدته. لقد أخذ ماكس بريني ذلك كله. بهدوء حسدته عليه، أكثر من حسدي على كتبه، لا، لم يكن ذلك حسدا، بل شعورا برضا لا متناه ورغبة جامحة في أن أحوال، يوما ما، في عالم الكتب التي تشع بالنور والدفء. وأخذ يتكلم بطلاقة وكأنه يقرأ في كتاب، وراح يجول، دون تباه في عالم الاسماء الشهيرة اللامعة والأفكار العظيمة، بينما كنت أنا أرتعش من الاضطراب، خجلا من هؤلاء العظام الذين أدخل بينهم، خائفا من العالم الذي تركته في الخارج والذي لابد من أن أعود إليه.

تكررت زيارات الأصيل لرفيقي الأكبر مني سنا، بل واخذت تتقارب. وسرعان ما أتقنت الالمانية وبدأت أقرأ الكتب الايطالية. كنت أحمل معي الى منزلي الفقير، الكتب الأجنبية الفاخرة التجليد، فأهملت المواد الدراسية وتخلفت في الدراسة. إن كل ما قرأت قد بدا لي حقيقة مقدسة وواجبا ساميا لا أستطيع التحرر منه، فيما إذا كنت أحرص على كرامتي وإيماني بنفسي، وكنت أوقن بأن علي أن أقرأ كل ما يتاح لي من كتب، وأن أكتب مثلها أو ما هو شبيه بها. وقد استعبدتني هذه الفكرة طيلة حياتي.

ذات يوم من أيام أيار/مايو، (كان ماكس يستعد لامتحان الثانوية النهائي، من غير انفعال أو جهد ملحوظ) قادني الى خزانة للكتب، صغيرة، منعزلة في ركن كتب عليها بحروف ذهبية : طبعة «هليوس» الممتازة، وأتذكر أنه قال، بأن الخزانة قد أشتريت سوية مع الكتب. لقد بدت لي الخزانة شيئا مقدسا، يشع النور من خشبها أخرج ماكس مجلدا لجوته، وأخذ يقرأ قصيدة برومثيوس، بصوت ما ألفته عنده من قبل. ويكتشف المستمع على الفور، أن ماكس كان قد قرأ هذه القصيدة عددا من المرات لا يحصى:

احجب سماءك يا زفس،
بظلمات السحاب،
وامتحن قواك على السنديان والجبال!
ولكن، عليك أن تدع لي
أرضي،
وكوخي الذي لم تبنه أنت لي،
ومأواي الذي تحسدني
على لهب موقده!

وفي النهاية، أخذ يضرب بقبضة يده، ضربات قوية موزونة، على ذراع المقعد الذي كان يجلس عليه، وكان شعره يتدلى على جانبي وجهه المتورد:

ها أنا حيث أجلس،
أخلق بشرا على صورتي
نسلا كفوءا لي
يكابد ويبكي،
ينعم ويفرح،
ولا يلتفت إليك
مثلي أنا!

لم أره من قبل على هذه الصورة فكنت أصغي إليه بإعجاب وببعض الخوف. ثم خرجنا الى الشارع وواصلنا في الغسق الدافيء، حديثنا عن القصيدة. رافقني حتى شارعي المنحدر، ثم رجعنا ثانية حتى ضفة النهر، وعاودنا ذلك مرات عديدة. هبط الليل وقل عدد المارة في الشارع، ونحن نذرع الطريق جيئة وذهابا ونتحدث عن مغزى الحياة وأصل الآلهة والبشر. أتذكر جيدا لحظة بعينها حين وصلنا أول مرة، الى زقاقي الوعر، وتوقفنا عند سياج رمادي مائل.. أتذكر أن ماكس مد يده اليسرى أمامه وقال لي بدفء كأنه يأتمنني على سر من أسراره:

- إنني ملحد.

كانت أزهار البيلسار تتدلى بكثافة على حواف السياج المائل، ناشرة عبيرها القوي الذي يشبه، في نظري رائحة الحياة ذاتها، وكانت الأمسية مهيبة هدوء من حولنا، وسماء من فوقنا مرصعة بنجوم، بدت لي، جديدة. ولشدة انفعالي لم أستطع أن أتفوه بحرف. غير أنني شعرت بأن شيئا هاما قد حدث بيني وبينه، وأن لا يمكن لنا أن نفترق ببساطة، ليذهب كل الى بيته. وهكذا بقينا نتمشى حتى ساعة متأخرة من الليل.

انفصل أحدنا عن الآخر حينما انهى ماكس الثانوية وسافر الى فيينا لدراسة الطب. تراسلنا لفترة قصيرة ثم صمت كلانا. ولما كنا نلتقي أثناء العطل الدراسية، كانت لقاءاتنا خالية من الود الذي ألفته من قبل، ثم جاءت الحرب، ففرقت بيننا تماما.

والآن وبعد مضي بضع سنين، ها نحن نلتقي في هذه المحطة القبيحة المنفرة لقد انطلقنا من سراييفو بنفس القطار،

و م نكن ندري بذلك الى أن التقينا هنا بمحض الصدفة ب تظار قطار بلغراد الذي لا نعرف متى يصل!

حكى كل منا للآخر، ببضع كلمات، كيف قضى فترة الحرب. فماكس كان قد أنهى دراسته في العام الأول للحرب، و تحق بالخدمة في الأفواج البوسنية، متنقلا على طول الجبهة النمساوية كلها. توفي أبوه أثناء الحرب، إثر اصابته بالتيفوس، فغادرت أمه سراييفو الى تريستا حيث تعيش مع ذويها. أما هو، فقد قضى الشهور القليلة الماضية في سراييفو، لتصفية أموره. فبعد أن حصل على موافقة أمه باع دار أبيه على ضفة ميلياتسكا، وقسما كبيرا، من أثاثها. وها هو الآن قاصد تريستا ومنها الى الارجنتين، أو ربما الى بوليفيا. لم يتكلم صراحة عن نوايا، غير أنه عازم على مغادرة أوروبا الى الأبد.

لقد ازداد ماكس ضخامة واخشوشن. وكانت ملابسه أشبه بملابس، مقاول، وتمكنت من خلال الظلام، أن أتبين رأسه الضخم بشعره الاشقر الغزير. إن صوته قد ازداد عمقا وزجولة، وأن لهجته لهجة أهالي سراييفو، قد تغيرت أيضا: فلقد باتت الأحرف الساكنة أكثر لينا، وحروف العلة أطول مدا.

مازال ماكس، حتى الآن يتكلم بطلاقة كأنه يقرأ وكثيرا ما يستخدم مصطلحات غير مألوفة وتعابير كتبية وعلمية. ولقد كان ذلك، كل ما تبقى من ماكس الذي كنت أعرفه. فلا ذكر للشعر والكتب (لم يعد أحد يذكر برومثيوس). تكلم أولا عن الحرب عموما، بمرارة شديدة، لاحت في الصوت أكثر منها في الكلمات.. مرارة لا يتوقع بأنها سوف تجد من يفهمها. (لم يكن في هذه الحرب الكبرى، حسب وجهة نظره، جبهات متعادية، لأنها اختلطت وانصبت احداها في الأخرى وانصهرت كليا. لقد أعمت النكبة الشاملة بصره، وشلت لديه القدرة على تفهم الأمور الأخرى.) أذكر أنني صعقت لما قال أنه يهنيء المنتصرين، لكنه يرثي لحالهم، لأن المهزومين هم على بينة من أمرهم ويعرفون ما عليهم فعله، أما المنتصرون فلا يدرون بما هو آت. كان يتكلم بنبرة لاذعة وبلهجة انسان قانط، انسان مني بخسارة فادحة، فيحق له أن يقول ما يشاء، وهو على علم مسبق بأن أحدا لا يستطيع إيذاءه ولا مساعدته في محنته، فلشد ما ازداد بعد هذه الحرب الكبرى، عدد الحقودين بين المثقفين، وحقدهم هو من نوع خاص، حقد ينصب على أمور غير محددة. إن هؤلاء لم يكونوا قادرين على قبول الواقع وعلى التكيف معه، ولا على اتخاذ قرار معاكس. لقد بدا لي ماكس في تلك اللحظة، واحدا منهم.

وسرعان ما تعثر حديثنا، لأن أحدا منا ما كان يرغب في أن يتشاحن مع الآخر، أثناء هذا اللقاء السريع، بعد غياب طويل. لذلك أخذنا نتحدث عن أمور أخرى، وبالاحرى كان هو الذي يتحدث. كان يتكلم كعادته، بعبارات منتقاة وبجمل معقدة كانسان يقضي جل وقته مع الكتب، وقليله مع الناس، فلا يحوم حول الموضوع ولا يتعمق فكأنه يقرأ عليك من مرجع طبي أعراض مرض ما.

قدمت اليه سيجارة فرفض بنزق وتقزز. وبينما كنت أشعل سيجارة من أخرى، كان هو يتكلم بتكلف، كأنه يكتشف معاني أفكار أخرى أكثر غموضا:

– ها نحن أمسكنا بقبضة الباب المؤدي الى عالم كبير. إننا نغادر البوسنة، أنا بغير رجعة، أما أنت فسوف تعود.

– من يدري

تساءلت وأنا مستغرق في التفكير، يستحثني غرور الشباب الذين يرون قدرهم في أقصى البقاع وعلى دروب غريبة. لكن صاحبي أجاب اجابة الواثق كأنه يشخص مرضا ما:

– كلا إنك عائد، لا محالة! أما أنا فسوف تلازمني ذكريات البوسنة طيلة حياتي، مثل مرض بوسني، لا أدري مسببه الحقيقي .. هل لأنني ولدت في البوسنة وترعرعت فيها، أم لأنني لن أعود إليها أبدا؟ الأمر سيان في النهاية.

ففي مكان غير عادي، وفي وقت غير عادي، يصبح الحديث غير عادي أيضا، ويقترب من حديث يجري في المنام. نظرت بطرف عيني الى وجهه المظلل الضخم المتشنج، وجه رفيقي الجالس بجانبي، وفكرت، فما وجدت إلا شبها ضئيلا بينه وبين ذلك الشاب الذي كان يضرب بقبضة يده وهو ينشد: «احجب سماءك يا زفس ..» ثم فكرت بما سيحل بنا إذا ما استمرت الحياة تبدلنا من جذورنا بمثل هذه السرعة، فتصورت أن التبدلات التي تطرأ علي، هي وحدها التبدلات الحسنة والصحيحة. وبينما كنت أفكر في ذلك كله، تنبهت فجأة الى رفيقي الذي كان قد عاود الكلام، فتخلصت من أفكاري وأصغيت إليه بكل انتباه، حتى ما عدت أسمع ضوضاء المحطة.. كنت لا أسمع غير صوته يترجع في هذه الليلة العاصفة:

– نعم لقد كنت أعتقد فعلا، دهرا طويلا، بأنني سأمضي حياتي، مثل أبي، في علاج أطفال سراييفو، وبأنني سأترك عظامي، مثله أيضا، في مقبرة كوشيفو. لكن ما شاهدته وعشته أثناء خدمتي في الأفواج البوسنية، أيام الحرب جعلني أتردد. وبعد أن سرحت الصيف الماضي، فأمضيت شهورا ثلاثة في سراييفو، تبين لي بأني لن استطيع البقاء والعيش هنا. كما أن مجرد التفكير بأن أعيش في فيينا أو تريستا، أو في أي مدينة نمساوية أخرى، يثير في القرف،، القرف حتى درجة التقيؤ لهذا السبب، بدأت افكر بأمريكا الجنوبية.

فسألته دون مراعاة لمشاعره بالطريقة التي تعود عليها

أبناء جيلي في طرح أسئلتهم:

– هل يمكن معرفة سبب هروبك من البوسنة؟

– يمكن معرفته. لكن ليس من السهل ابداؤه، هكذا بشكل عابر .. في محطة .. وبايجاز. ولكن إن كنت مضطرا لأن ألخص بكلمة واحدة ما يدعوني على ترك البوسنة ، لقلت : الكراهية.

نهض ماكس فجأة كأنه اصطدام أثناء كلامه، بحاجز غير مرئي. وعدت بدوري الى واقع الليلة الباردة في محطة سلافونسكي برود. كانت الريح قد ازدادت شدة وبرودة، وكانت الأضواء تنبجس من البعيد وتومض والقاطرات الصغيرة تصفر. غابت السماء ونجومها، وحل مكانها ضباب ودخان.. غطاء يليق بهذه الأرض المنبسطة التي يغوص الانسان في تربتها السوداء الخصبة حتى عينيه.

تأججت بداخلي، رغبة جامحة لدحض ادعاءاته، مع أن هذه الادعاءات لم تكن واضحة بالنسبة لي كل الوضوح ولا مفهومة كل الفهم. صمتنا في حالة من الارتباك. صمت ثقيل الوطأة، يلفنا في الليل البارد، بانتظار مبادرة مني أو منه لكسر طوقه.

في تلك اللحظة، سمع هدير القطار السريع، آت من بعيد، ثم صفيره الممدود المكتوم، كأنه آت من مجرى تحت الأرض. وفجأة دبت الحياة في المحطة. مئات من البشر ينهضون من خلال الظلام، ويتدافعون لملاقاة القطار. وثبنا نحن الاثنين أيضا، وانضممنا الى هذا السيل الذي جرفنا وباعد ما بيننا، حتى اني كنت مضطرا للصراخ بأعلى صوتي، لأعطي ماكس عنواني في بلغراد.

بعد حوالي عشرين يوما، تلقيت مغلفا سميكا لم استطع معرفة مرسله قبل فضه لقد كتب لي ماكس، رسالة من تريستا، باللغة الألمانية:

«العزيز ، صديقي القديم»،

حينما التقينا بالصدفة ، في سلافونسكي برود، كان الحديث الذي جرى بيننا، مفككا ومرهقا. وحتى لو كان ظرف اللقاء أفضل وأطول مدة، لما كان لنا أن نتفاهم، أو نجلي الأمور كلها. فلقاؤنا غير المتوقع وافتراقنا على نحو مفاجيء قد حالا ، حيلولة تامة دون ذلك.

إنني أتهيأ لمغادرة تريستا ، وسوف أذهب الى باريس، ولي فيها أقارب من طرف أمي. فإن سمح لي ، كوني أجنبيا، بمزاولة مهنة الطب، فسوف أبقى في باريس ، وإلا ، سأذهب فعلا الى أمريكا الجنوبية.

لا أعتقد أن هذه المواقف اللامترابطة التي أسجلها الآن على وجه السرعة يمكنها توضيح الأمر توضيحا كاملا،وتبرير «هروبي» من البوسنة في نظرك. ولكن رغم ذلك، سوف أرسلها إليك لشعوري بأني مدين لك برد. وإذ أتذكر أيام المدرسة، فإني أحرص على أن لا تسيء فهمي فتعتبرني مجرد «شفابا» [١]، يهوى «حزم الحقائب» ويغادر ببساطة، البلد الذي ولد فيه.. يغادره في لحظة بدء الحياة الحرة فيه، وفي ظرف يتطلب حشد جميع الطاقات.

لانتقل فورا ، الى صلب الموضوع. إن البوسنة بلد رائع، ممتع. وهي ليست بلدا عاديا، لا من حيث طبيعتها ولا من حيث أناسها ، وكما أن جوفها يخبيء كنوزا من الخامات، كذلك فإن انسانها ينطوي، من غير شك، على قيم أخلاقية جمة، يندر وجودها لدى أشقائه في البلدان اليوغسلافية الأخرى.

ولكن، ثم مسألة، يجب على البوسنيين، إن لم يكن جميعهم، فعلى الأقل الذين من صنفك، أن يدركوها وألا تغيب عن بالهم قط: أن البوسنة هي بلد الكراهية والرعب. ولكن، لندع الرعب جانبا، لأن الرعب ملازم للكراهية،وهو صداها الطبيعي، ولنتكلم عن الكراهية.نعم عن الكراهية. إنك ترتعش وتثور عند سماعك هذه الكلمة (لقد لاحظتك تلك الليلة في المحطة)، ويرفض كل منكم سماعها وفهمها وإدراكها. وهنا تكمن المشكلة. إذ لابد من ادراك هذه الظاهرة وتحديد معالمها وتحليلها . وفيها أساس البلية : إذ لا أحد يريد ذلك ولا يستطيع ذلك. وهنا تكمن خاصيتها القاتلة: حيث إن الانسان البوسني لا يعي بأن الكراهية تعيش في داخله، فهو يشمئز حتى من فكرة تحليلها، بل ويكره كل من يحاول ذلك. ومع هذا ، ثمة حقيقة، لابد من ذكرها: إن في البوسنة والهرسك، من هو على استعداد لأن يقتل أو يقتل، في شتى المناسبات، مدفوعا بكراهية باطنية ، متذرعا بأسباب مختلفة، وأن عدد هؤلاء هو أكبر من عددهم في أي بلد سلافي أو غير سلافي آخر، يفوق بلدهم مساحة وتعدادا في السكان.

إنني أعرف أن للكراهية ، كما للغضب وظيفة في تطور المجتمع، ذلك أن الكراهية تولد العزيمة، وأن الغضب يحفز الحركة. فثمة ظواهر قديمة، عميقة الجذور، كما هو الحال مع الظلم وسوء المعاملة، لا يمكن استئصالها وجرفها إلا بعواصف من الكراهية والغضب. وحين تهدأ هذه العواصف وتتلاشى ، يتوافر المناخ لممارسة الحرية، ولحياة أفضل . ولئن كان المعاصرون يعرفون أكثر من غيرهم، الكراهية والغضب على حقيقتهما ، لكونهم يعانون منهما، فإن الأجيال القادمة لن ترى سوى ثمار العزيمة والحركة. إنني ملم بذلك كل الالمام. غير أن ما شاهدته في البوسنة، قضية مغايرة . انها كراهية من نمط آخر، لا علاقة لها بالتطور الاجتماعي ولا بمرحلة حتمية من مراحل التاريخ، وانما هي تصول وتجول كقوة لها كيانها المستقل، تجد غايتها في ذاتها.. كراهية تحرض انسانا على أخيه، ثم تلفظهما معا الى البؤس والتعاسة ، أو تدفنهما معا تحت التراب.. كراهية أشبه

السرطان في جسم الكائن الحي، تنهش وتهلك كل ما حولها، في النهاية تفني حتى نفسها، لأنها كاللهب، لا صورة لها ائمة، ولا حياة خاصة بها.. إنها مجرد أداة لنزعة الافناء أو تدمير الذاتي. فلا وجود لها إلا بهذه الصفة ووجودها يستمر الى أن تنجز مهمتها، الا وهي ألافناء الكامل.

نعم؛ إن البوسنة هي بلد الكراهية. هذه هي البوسنة. وقلة هي البلدان التي تتميز بهذا التباين العجيب (وهو في الحقيقة ليس عجيبا، اذ يمكن تفسيره بسهولة، باجراء تحليل دقيق) بين هذا الكم من المعتقدات الراسخة والخلق المتين، والحب المتقد، والمشاعر العميقة، والاخلاص المتفاني، والتعطش للعدالة وبين ما يختبىء تحت ذلك كله، في الأعماق اللاشفافة، من عواصف وأعاصير من الكراهية المكتومة والمكبوتة، التي تنمو، وتينع، حتى يحين ميعادها. إن بين حبكم وكراهيتكم، هي نفس النسبة الكائنة بين جبالكم الشاهقة والترسبات الجيولوجية الدفينة التي ترقد عليها، وهي أكبر من تلك الجبال ألف مرة. وكما ترى، لقد حكم عليكم، بأن تعيشوا على طبقات من المتفجرات التي تشعلها من وقت لآخر، شرارات حبكم وعواطفكم المتأججة التي لا ترحم. ولعل محنتكم الكبرى، هي أنكم لا تحسون بمدى الكراهية الكائنة في حبكم ونشوتكم وتقواكم وتقاليدكم. وكما أن الأرض التي نحيا عليها، تنفذ بفعل رطوبة الجو وحرارته، الى أجسادنا، وتعطيها اللون والمظهر، وتحدد الطباع وأسلوب الحياة وقواعد السلوك، كذلك فان الكراهية العاتية الدفينة اللامرئية، التي يعيش عليها الانسان البوسني، تنسل خلسة وبطريق ملتوية، الى جميع تصرفاته، حتى الى الفضلى منها، إن الرذائل تولد الكراهية في كل مكان، لانها تهلك ولا تخلق تهدم ولا تبني. ولكن في بلد كما هي البوسنة، حتى الفضائل تتكلم وتقنع بالكراهية غالبا. إن نساككم لا يستخلصون الحب من نسكهم، وانما الكراهية يصلون بها الفساق. إن الذين لا يتعاطون المسكرات يكرهون الذين يتعاطونها، كما أن السكارى يكرهون العالم أجمع كرها قاتلا. ومن يؤمن ويحب، ويكره حتى الموت، من لا يؤمن أو من يؤمن بشكل مغاير، أو يحب أمرا آخر. فجل ايمانهم وحبهم يستنفد، للاسف في الكراهية. (إذا بحثت عن الوجوه الشريرة والكئيبة، تجدها قرب المعابد والأديرة والتكايا.) إن الذين يضطهدون ويستغلون الأضعف منهم، يمارسون الكراهية أيضا، مما يجعل استغلالهم أضنى وأقبح مائة مرة. أما الذين يتحملون هذا الظلم، فانهم يحلمون بالعدل والثأر.. بانفجار انتقامي، لو تحقق تصورهم له لأودى بالمضطهدين والمضطهَدين على حد سواء. لقد تعود معظمكم على حفظ كراهيته لمن هو بقربه. إن مقدساتكم، هي دوما خلف الانهار والجبال، أما مرامي كراهيتكم فهي قريبة منكم، في نفس البلدة وغالبا على الجانب الآخر من سياج فناء الدار. إن حبكم لا يبحث عن مآثر، أما كراهيتكم فانها تنتقل من القول الى الفعل، بغاية السهولة. إنكم تحبون بلدكم حبا جما، ولكن بأساليب ثلاثة أو أربعة مختلفة، يلغي أحدها الآخر، ويكره بعضها بعضا وغالبا ما تتجابه فيما بينها.

في إحدى قصص غي دي موباسان، وصف ديونيزسي[٢] للربيع ينتهي بتوصية تدعو الى لصق اعلانات في جميع زوايا الشوارع، يكتب عليها: «أيها المواطن الفرنسي، لقد حل الربيع، فحذار من الحب» فلعله ينبغي في البوسنة، تنبيه الانسان لكي يحذر الكراهية عند كل خطوة وفي كل فكرة وفي جميع المشاعر حتى أسماها.. أن يحذر هذه الكراهية الباطنية الفطرية المستوطنة. لان هذا البلد المتخلف الفقير، الذي توجد فيه أربعة أديان مختلفة لهو بحاجة الى حب وتفاهم متبادل وتسامح، أكثر بأربع مرات من أي بلد آخر. أما في البوسنة فالحالة عكسية. إن سوء التفاهم الذي يتحول، بصورة مؤقتة الى كراهية، صفة عامة تقريبا لجميع البوسنيين، والفجوات بين الاديان، عميقة الى حد، قد تفلح الكراهية وحدها باجتيازها أحيانا. قد يقول قائل، أن تقدما ما بدأ يلوح في هذا المجال، وأن أفكار القرن التاسع عشر قد فعلت فعلها هنا أيضا، وأن جميع الأمور سوف تسير الآن، بعد نيل الحرية وتحقيق الوحدة، نحو الأفضل، بشكل أسرع. غير أنني لست متأكدا تمام التأكد (لقد رأيت بنفسي، خلال الشهور القليلة الماضية التي قضيتها في سراييفو، واقع العلاقات بين الناس من مختلف الأديان والقوميات) سوف تكتب لافتات وسوف تتردد شعارات مثل: «الإخاء فوق الأديان»، «احترم ما لغيرك واعتز بما هو لك»، «الوحدة الوطنية أقوى من الفروق بين الأديان».ولكن ما الفائدة من تلك؟ فلقد كانت أوساط الطبقة الوسطى في البوسنة، تلجأ دائما الى المجاملة الزائفة، وتخدع نفسها والآخرين، بعبارات رنانة وطقوس فارغة. إن هذه الأساليب تستر الكراهية بشكل أو بآخر، لكنها لا تقضي عليها ولا تحول دون نموها. واني لاخشى أن تستفحل النزوات القديمة وخطط «قابين» التي تتظاهر بالنوم تحت غطاء تلك الشعارات. فلا نهاية لها إلا بتبدل كامل لأسس الحياة المادية والروحية. ولكن متى سيحين ذلك، ومن ستتوافر له القوة لتحقيقه؟ لا شك أنه سيحين يوما ما، ولكن ما شاهدته في البوسنة، لا يشير الى أن الأمور سائرة على هذا الدرب بل بالعكس.

لقد فكرت مليا بهذا الأمر، ولا سيما في الأشهر الأخيرة حينما كنت أتصارع مع القرار بمغادرة البوسنة الى الأبد. ومن ينشغل بهذه الأفكار، لا يطيب له نوم كنت مستلقيا

بجوار نافذة مفتوحة في الغرفة التي ولدت فيها، وكان خرير مياه ميلياتسكا يتناوب مع حفيف أوراق الشجر الكثيفة التي تعبث بها ريح الخريف المبكر.

فمن يمضي في سراييفو ليلته يقظا، متمددا على فراشه، لابد أن يسمع أصوات الليل في هذه المدينة. أولا، دقات ساعات الكاتدرائية الكاثوليكية، دقات عالية محكمة، تعلن الثانية بعد منتصف الليل. وبعد دقيقة ويزيد بالتحديد، بعد خمس وسبعين ثانية (كنت أعدها) تأتيك دقات أضعف من الأولى، لكن صوتها حاد ونافذ، هي دقات ساعة الكنيسة الارثوذكسية، تعلن الثانية بعد منتصف الليل أيضا. بعد ذلك بقليل، تعلن دقات ساعة البرج قرب جامع البكوات، بصوت أجش يأتي من بعيد، الساعة الحادية عشرة، حسب توقيت تركي عجيب، خاص بمناطق غريبة نائية. أما اليهود، فليس لهم ساعة تدق، ولا يعلم الا الله، كم هي الساعة عندهم: كم هي بتوقيت يهود الشرق، وكم هي بتوقيت يهود الغرب. فأثناء الليل، بينما الجميع ينام، يسهر الفرق بالتوقيت، ليفصل بين الناس النائمين الذين في يقظتهم يمرحون ويحزنون، يولمون ويصومون، وفق تقاويم أربعة مختلفة ومختصمة فيما بينها، ويتجهون برغباتهم وابتهالاتهم نحو سماء واحدة، بلغات كنسية أربع مختلفة. إن هذا الفرق يكون مرئيا وجليا أحيانا، لا مرئيا وباطنيا أحيانا أخرى، لكنه شبيه بالكراهية دوما متطابق معها غالبا.

إذن يجب دراسة ظاهرة الكراهية البوسنية والقضاء عليها، كأي مرض خبيث متأصل الجذور. وإني أعتقد بأن العلماء الأجانب، على استعداد للمجيء الى البوسنة لدراسة هذه الظاهرة، دراستهم لداء الجذام، فيما لو جعلت الكراهية موضوعا خاضعا للدراسة والبحث، كما هو الحال مع الجذام.

فكرت بأن أجند نفسي لدراسة ظاهرة الكراهية وتحليلها واخراجها الى وضح النهار، علني أسهم في عملية القضاء عليها. وربما كان هذا واجبا علي. فرغم كوني أجنبي الأصل، لقد رأت عيناي النور في هذا البلد، كما يقال. ولكن، بعد محاولات أولى وتفكير ملي وجدت أنه لا قدرة لي ولاقوة على ذلك، كان سيطلب مني، كما يطلب من الجميع، أن أنحاز الى جانب ضد آخر، أن أكون مكروها وأن أكره. وهذا ما لا أريده ولا أستطيعه. ربما قد أوافق، اقتضى الأمر، على أن أكون ضحية للكراهية، ولكن أن أحيا في الكراهية ومع الكراهية وأن أشارك فيها، فهذا ما لا أستطيع. ومن لا يستطيع أن يكره، أو من لا يريد متعمدا أن يكره يعتبر في البوسنة اليوم، غريبا وشاذا على الدوام، بل ومكابدا في غالب الأحيان. إن هذا يسري عليكم أيها البوسنيون الأصليون، وعلى الوافدين خاصة. وهكذا، بينما كنت أسمع في إحدى ليالي الخريف الماضي، الى ساعات ابراج سراييفو، استنتجت بأني لا أستطيع البقاء، بل ولا ينبغي لي أن أبقى في البوسنة، موطني الثاني. ولست ساذجا الى حد يجعلني أنشد بلدة لا كراهية فيها. لا. فأنا لا أبتغي إلا مكانا أستطيع فيه العيش والعمل. أما هنا فلا أستطيع أيا منهما.

إنك سوف تكرر باستهزاء، أو ربما بازدراء، عبارة «هروبي» من البوسنة. إن رسالتي هذه ليست بوسعها أن تشرح لك تصرفي وأن تبرره، لكن ثمة في الحياة مناسبات، ينطبق عليها المثل اللاتيني القديم: «في الهروب النجاة».

رجائي الوحيد أن تصدقني بأني لا أهرب من واجبي الانساني، بل لكي أستطيع تنفيذه بالكامل وبدون عائق.

أتمنى لك ولبوسنانا، شعبا ودولة، كل السعادة في الحياة الجديدة.

المخلص لك

م.ل

مر نحو عشر سنوات، ما كان يخطر فيها رفيق طفولتي على بالي إلا نادرا، وكدت أنساه تمام النسيان، لولا الفكرة الأساسية لرسالته، التي كانت تذكرني به من حين لآخر وحوالي عام ١٩٣٠، عرفت عن طريق الصدفة، أن الدكتور ماكس لفنفلد مقيم في باريس، وله في ضاحية «نيي» عيادة مشهورة، وهو معروف في أوساط جاليتنا وعمالنا اليوغسلاف باسم «طبيبنا» فهو يكشف على العمال والطلاب مجانا، ويؤمن لهم، بنفسه، الأدوية عند الضرورة.

ومضت سنوات سبع أو ثمان أخرى. وبطريق الصدفة أيضا علمت بما حل به فعندما بدأت الحرب الأهلية في اسبانيا، ترك كل شيء وتطوع في الجيش الجمهوري، وكان يسهر على تنظيم مراكز الاسعاف والمستشفيات، فذاع صيته لغيرته ومهارته. وفي أوائل عام ١٩٣٨، بينما كان يمارس عمله في منطقة أراغون في بلدة لم يستطع أحد من جماعتنا اليوغسلاف نطق اسمها، شنت غارة جوية في وضح النهار، على مستشفاه، فقضت عليه سوية مع جميع جرحاه تقريبا.

هكذا ختم حياته انسانا هربا من الكراهية.

الهوامش

* نشرت هذه القصة لأول مرة عام ١٩٤٦. ولعل لاختيار الكاتب اندريتش هذا العنوان لها، دلالة الى أن ظاهرة الكراهية وهي صلب موضوع القصة ظاهرة قديمة، أشير الى خطر استفحالها وضرورة دراستها وتحليلها بغية استئصالها وقد جاءت أحداث البوسنة الأخيرة، لتؤكد على مخاوف اندريتش من استفحال هذه الظاهرة (المترجم).

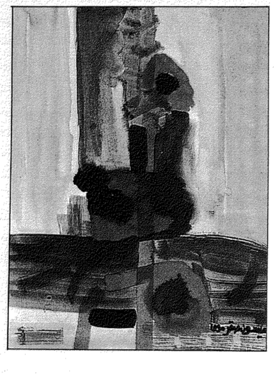
١ – اسم يُشتم به الالمان في البلقان.

٢ – نسبة الى ديونيزس اله الخمر عند اليونان، وتستعمل عادة للدلالة على الفجور والعهر. (المترجم).

***

كالعـــــادة

مؤنس الرزاز *



ضحكت في عبها حين سألها عن مبرر غياب وجهها الذي يتصبح به كل فجر. ولأنه لم يسمع ضحكتها المنطلقة في عبها، ارتاب فلعب الفأر في عبه. وسرعان ما نمت وتضاعفت بذرة الشك في نفسه حين اكتشف لهوله أن عقربي ساعة المنبه عقصا الساعة السادسة صباحا... فلم ترن منذ الأزل وهو يستيقظ في تمام الساعة السادسة عندما يقرص العقربان هذه الساعة فتنبهه بزعيقها البهي. وكالعادة، كان دائما، يفتح عينيه فيتصبح بوجهها الغافل في نوم وضيء، وشعرها المضجع بتحفز مكتوم على الوسادة ، كأنه ينتظر بفارغ الصبر هبة عاصفة لينتفض في كل الاتجاهات.

انزلق من السرير ، فإذا به يكتشف انه كان مضطجعا ، لأول مرة في حياته برمتها ، على يسار الفراش لا على جانبه الأيمن. باغتته شعشعة الشمس المشرقة من النافذة الغربية. ثم نسمة غربية تدفع الشعشعة دفعا من خلال أغصان شجرة «الاسكانيا» العاقر.

نأى عن سرير الخواء البارد.

توقع ركوة القهوة التي تنتظره كل يوم منذ نصف قرن في الصالة الصغيرة ، مر بالحمام، دخل. فتح صنبور المياه ليغسل وجهه. عثر على صنبور المياه معطلا.

لم يغسل وجهه كالمعتاد . اتجه كالعادة الى الصالة الصغيرة كانت ركوة القهوة تقبع على الركن الأيسر في المنضدة. آه.. كم يعشق تلك الزاوية . لكن كنبته التي لا يسمح لأي كان أن يحتلها جثمت على يمين المنضدة. مما أثار فضوله . فقد اعتاد، منذ أن عثر على نفسه في هذا البيت (أي قبل أن ينطق لسانه بالأحرف العربية الأبجدية) أن يجلس على هذه الكنبة بالذات، حيث جثمت دائما وأبدا على يسار المنضدة لا يهمه لون الكنبة ولا ملمسها تهمه رؤية الأشياء من تلك الزاوية بالتحديد منذ نصف قرن وهو يمد يده اليمنى بالتحديد الى ركوة القهوة ليرفعها ويسكب منها القهوة في فنجان أبيض يركب صحنا صغيرا مستديرا.

ومن على تلك الكنبة بالذات، وخلال تلك الزاوية بالتحديد. كان يرى الى العالم في المساء عبر شاشة التليفزيون . ييمم وجهه شطر اليسار حيث الكرة الأرضية تدور على شاشة التليفزيون.

لأول مرة في حياته جلس على الكنبة التي وجدها تجثم اليوم على يمين المنضدة ذات الركوة. مد يده اليسرى نحو ركوة القهوة باضطراب من يكتشف جزيرة مجهولة . لمس ركوة قهوة باردة ، لا تفوح منها ذائقة القهوة . ركوة خفيفة كأنها مجرد

★ كاتب وروائي من الأردن.

ملمس لا وزن لـه. مع أن كل ما تلمسـه يحمل وزنا.. بـاستثناء الهواء . والركوة شيء.. لا هواء. شيء يحتل حيـزا ماديا، وبالتالي .. وبناء عليه (بناء على ماذا ؟) ينبغي أن تتمتع بامتيازات الوزن. الخواء لا وزن ولا ملمس له أيضا. والركوة خاوية من القهوة.

تدحرجت نظراته صـوب باب البيت فلمح طرف الصحيفة، اليوميـة من مؤخرة البـاب السفلي . فزع إليها فتح البـاب. كان الباب مفتـوحا. تنـاول الصحيفة، لعن الله صبـي البقال شـديد الدقة والحرفيـة. أخطأ اليوم فأحضر صحيفـة تجري لغتها من أعلى الى أسفـل وبناء عليـه (بناء على مـاذا؟) (ونتيجـة لذلـك .. نتيجة مـاذا ؟) استنتج واستنبـط ان هذه الصحيفـة لا تمت الى اللغة العربيـة بصلة لابد أن تكون لغة حضـارة مختلفة لأن لغة الحضارة العـربية تنطلق من اليمين الى الشمال، لا مـن فوق الى تحت . دخـل في ملابسـه دون عناء. ولم يعتـن بتسريح شعـره كالعـادة . فهو لا يبالي على الاطـلاق بصبغة شعر الـرأس ، لأنه ببساطة أصلع

إنـه شخص لا يبـالي لأن رأسه مكشـوف كـالعادة .. مثـل جسـد امرأة تجسـد في تمثال متحـف حضارة لا تعتبر الجسـد العاري خطيئـة . أي مفارقـة مضحكة تعكسهـا هذه العبـارة ! فالحضارة التـي لا تعتبر جسد المرأة العاري مسألـة عار وعيب وخطيئـة ولعنة بشعـة، ليسـت حضارة انها مجرد انحطـاط . عصر ظلام يشبه ملاءات النساء المحجبات المعتمات .

أطلق صفيرا غير مرح لكنه غير كئيب أيضا انه أشبه بدندنة تنم عن فتور. غريبة كلمـة «فتور» هذه . لماذا نصف الأحاسيس والأمزجة بالحرارة؟ نقول:

– أطلـق من بين شفتيـه نغمة لا حـارة ولا فاتـرة... وانما فاترة.

بينما لا نقول :

– أطلق من بين شفتيه نغمة لا شرقية ولا غربية ... وانما إذ لا (انما) بين ، الشرق والغرب. ولكن ثمة (فـاترة) بين الحماسة الرعناء والبرودة الوحشية.

انطلق الى الشركة حيث يحتل منصب المدير العام. لم يفتح لـه المراسل البـاب . لكنـه لم يـلاحظ أن الشـوارع ذات الاتجاه الواحـد باتـت ذات اتجاهين . وبعضها صـار يتمتع بـامتيازات التحويلات والانفـاق والمسارات المتباينة . وسر عـدم ملاحظته لانقـلاب سياسـة فلسفـة الشـوارع ذات الاتجاه الـواحـد ان سيارته لم تصطدم بأية سيارة أخرى.

لم يدهمه شعور بالاهانة حين لم يبادر المراسل ، كما جرت الاعراف والتقـاليد، بفتح الباب. لأنـه يتمتع بفضيلة التـواضـع. ذلك أن الأصلع لابـد أن يكون متواضعا .وهذه حتميـة تاريخية لم يكتشفها ماركس أو فرويد أو ابن خلدون.

ذهب مذهبه الـذي يذهبه كل يوم منذ الخلـود أو بالأحرى منذ الأبـد، فدخل مكتبـه، ثم التفـت الى المراسل وسألـه السؤال المعهود المألوف:

– هل سأل عني أحد؟

تريـث المراسل وتلبث قبـل أن يقول على غير ما اتفـق عليه النص الذي يتكرر كل يوم:

– لا . لا أحد.

لعل المراسل توقع لمس ملامـح الشك والريبة في وجه المدير الأصلـع. لكـن المدير الأصلـع أشـار بيـده نحو البـاب اشـارة ظاهرها ملغز وباطنها بين بليغ:

– انه يرغب في أن يخلو الى نفسه.

لكن المراسل حـدق الى ساعة يده، ثم صـوب عينيه وأطلقها في أغوار عينـي المدير. ففهم المديـر فهم اللبيب . تنـاول المراسل سكين حلاقـة حاد النصـل فأبـرق وامضا.كـان الرجـل أصلع الرأس حليق الـوجه لكنه صاحب عنـق مديد ووريدين نـافرين وكـان بصيرا بمستـدقـات الطـاولـة ومتعـرجـاتها ، عليما بمنحنياتها ولياتها. فاختار الجزء الصقيل مـن الطاولة القديمة منـذ الأبد المنبلـج مـن العصور القـادمـة . مد عنقـه على الجزء الصقيل من الطاولة . أحـس بملمسها الحار ونكهتها التي تشبه صرعة حداثية.

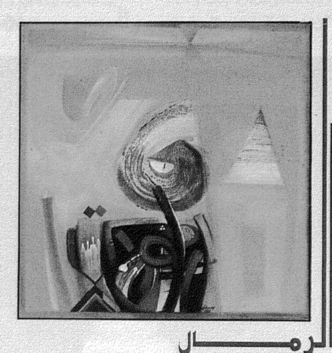
وبعينه اليمنى أبصر صحـن الفول ثم صحن الحمـص وما بينهما من قطعـة بصل ورأس فجل، ولاحـظ بقعة الزيـت التي سقطـت على صحيفة «الـدستـور» الأردنية التـي تمددت تحت الصحنين وقطعـة البصل البيضـاء العنـق ذات الذيـل الأخضر ورأس الفجل المضرج قرأ العنوان الرئيسي:

«ذبح مدير شركة من الوريد الى الوريد»

فدهمه لون من ألوان الفضول . لكنه لون باهت فاتر. وبناء عليه لم يرفع رأسه ، ليقرأ التفاصيل ، فظلت التفاصيل هناك

كأنها نائمة... كأنها غائبة .. كأنها غير مكتملة ومتعطشة الى الكمال المستحيل! (ملاحظة غير مهمة صحيفـة الدستور المشار اليهـا أعلاه صـدرت يـوم الأربعاء الثـالـث والعشرين مـن ذي القعدة ١٤١٤هـ أو ٤ أيار ١٩٩٤. رقم العدد ٩٥٩١، وفي رواية أخرى انها الطبعـة الصادرة في ٥ أيـار ١٩٩٤ وفي رواية ثـالثة إنها الطبعة الصادرة في ٢٤ ذو القعدة ١٤١٤هـ والله أعلم).

* * *



صمت الرمال

محمـــود الورداني *

كانت كفهـا تقبض على كفه وهما يمشيان متـلاصقين كتفا بكتـف، ويهتز ردفـاهما مع الخبطـات المتواليـة لكفيهما. كانـت الصحراء تمتـد قدامهما صفراء صفـرة الغروب المكتومـة، وعن يسـارهما انتهت آخـر أشجار حقـل الجوافـة المجاور. أمـا على اليمين، فكانت قضبان القطار تتضاءل لمعتها الخفيفة وهي تغيب في الأفق. كانا صامتين مستغرقين ومكتفيين بلمساتهما المتباعدة ، لكـن حقيبتها المدرسيـة المعلقة على كتفهـا اليمنـى ضايقتهـا، وأحست بها ثقيلـة ، و«الكرافت» الأزرق على «البلـوزة» البيضاء يضيق على عنقها.

كـان هو قـد تـابعهـا عن بعـد منـذ أن تخلصـت من آخـر زميلاتها، ودلفـت الى محطة القطار. اشتعل وجههـا حين التقت عيونهما لثوان قليلـة، حتى جاء القطار يظلع. ركـب في عربة غير عـربتها، ولم تهدأ هـي إلا حين لحتـه في المحطـة التاليـة. راحـا يقطعان الحواري القصيرة بعـد أن هبطا، والمسافة التـي تفصل بينهما تتلاشى.

ذلك هو أبعد مكان، لذلك فهو الأكثر زمنا.

القطار الذي يقطع الصحراء لا يركبه سوى الجنود، كما أنه لا يمر مطلقا في الأوقـات التي كانا يسرقانها. يتوقفـان بالضبط حين يشعران أن سيقـانهما لا تكاد تحملهما، غير أن قبضـة كل منهما على الآخر تشتد، وهما يتبادلان كلمات قليلة متقطعة. تهز لـه رأسهـا وهو يحكـي لها عما جـرى، وتـرفع وجههـا بحنـو وإحساس عنيف يطويها بجواره ومعه مستكينة لصمت الرمال.

ثمة زيـر ماء يتوقفـان عنده يستريحان. الزيـر متكيء على حائط من الطوب اللبن تحته نخلـة وحيدة عجوز. تملأ له بيدها كوز الماء البارد يساقط الماء من ثقبين في جداره المعدني المبتل.

تحكـي هي لـه عما جـرى لها في الأيـام الماضية، ويتلفتـان حولهما قبـل أن يغيب بـوجهه في شعرهـا ويشمها وتشـم هي رائحته، وحين يقترب بوجهه من وجههـا يتلبسها الرعب وتكاد تغيب عن الدنيا وهو يسندها بذراعيه.

يستديران عـائدين أدراجهما ويقتربان من لحظـة فراقهما. مـا عليهما إلا أن يصلا الى أولى أشجـار حقـل الجوافة فحسـب. وأمسكت بهما خطفـة الروح وانقبضـا متـوجسين وهما يقتربان من الأشجار الواقفة .

هذه المرة كـانت هنـاك عيون مختبئـة بين الشجر الكثيـف، وكان هو يكاد يشعر بها، وانتابته رغبة مفاجئة سرعان ما تمكنه في أن يشدها معه ويركضا.

وعندما انطلقا أخيرا، أحسا معا بـالعيون التي تتابعهما، بل وخيل إليهما أنهما سمعا دمدمة ما لبثت أن تعالت بغتة.

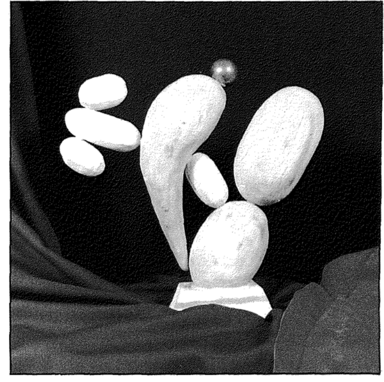
* * *

★ كاتب من مصر.

اللوحة للفنان سعيد طه ـ سوريا.

التمثـــال

موسى كريـــدي *



مثل شيء من جنـون الطيف الشمسي تسلل إليّ من فـرجة الباب صوت، سانحة، وهو يضج بـاللكنة المغناج في مفردتين أو ثلاث ذات موسيقى تطرق بشيء من اللين، الـوقر، في السمع . وتطرد، على نحو سريع، الـوحشة، بضحكات مسمـوعة أراهـا فاقع أسير تلـويناتها وأسير ألحانها برغم ألفتـي لهذا الواقع المثير وتناميـه كلما التقينا.. ولا عجب بعد هـذا الضجيج ان تغمرني سانحة، بموسيقـى عطرها النفاذ، وتقودني ، في ذهول الى الحلـق الذهبي في الأذنين الصغيرتين، والشعر معقوصا الى الوراء. وقـد أغور في الألق الأخضر الضارب في الطـرف المجروح بشفـق غامـض مـن الفيروز حينئذ، يصعـب علي التوقف عند كنز واحد من كنوزهـا، بيد أن سعادتي تأتي أحيانا من ابتسامة دفعت بها عيناها الى عينـي. وهكذا هي دائما.. أما ظهورها اليوم دون مـوعد أو إتصـال هاتفي فـأمر ينطـوي على سر أو هكذا خيل الي ذلـك ، انها قبل أن تجلس بازاء النافـذة، نصف المفتـوحة المقابلة للحديقة أبدت التحية وقالت: هذا لك ثم وضعته أمام نظري، وعيناها تـرنوان الى تقاطيع وجهـي. ما هذا؟ لفرط البهجـة تعرقت جبهتـي، وارتعشت يـداي.. صنـدوق مـن الفلين مغطى بـإحكـام وملفوف بشرائط ملونـة. قلت مستأذنا: هـل افتح؟ قالت: افتـح . يا سمسم.. تمثـال لي أنا؟ شيء لا تصدقه العين الا بعـد حين. وقفزت نحوها لا أدري .. طبعت على جبينها قبلـة، وعدت الى مكاني، أنحي عنـي الأضـابير وأوراق الكاربـون وانظـر الى عينـي الصغيرتين. وأهدابهما، الى أنفـي الكبير، وخصلة الشعـر المنحرفـة قليلا نحـو اليمين، وأقـول : هـذا أنـا في عين سانحـة، في عين خيـالها، رجـل أربعيني بسيط ، هادىء النظرة ينتظر شيئا ما يأتي..

سألتنـي أين تضع التمثال؟ قلـت اختاري انت الـزاوية أو المكان الملائم.! تحركـت بخفة ، رفعت يديها أعلى رأسي فـاستقر التمثال النصفي في درج مفتـوح وصار جزءا من المكتـب المضاء بغلالة نور هادىء. هل تعتقدين أني سأتركه هنا،؟

قالت لي أن تأخذه معك الى البيـت ! سانحة تعتقد أن لي بيتا ولا تدري أني مازلت أسكن مع خالتي في بيت تهتز جدرانه كلما مر دوي لشاحنـة عابرة في الطريق، وتنث شروخـه طوال اليوم غبارا، وتعشش في كل زاوية من غرفتيه، نصف الغائرتين بيوت العناكـب. ثمة حنفية واحدة تخرخـر.. وفي الجوار من الحوض الصغير، المخضر الحواشي استقر كـوز ماء مـايني يبلـل فوطـة أرضيـة الحوش ممـا يجعل الـرطوبـة تنتشر بسرعة فتنـال من الحيطان والفـرش وأغطية النوم. ووسـط بقايا سجـاد ممزع، وصفيح متـآكل توجـد كتب، وجذاذات ورق، ومجلات قـديمة

★ قاص من العراق توفي مؤخرا.

تشكيل مجسم للفنان محمد الناصري - سلطنة عمان.

دفاتر بلا أغلفة، وأقلام رصاص مكسرة. وخلال هذه فوضى تلمح بعض أواني الطعام وبقايا الدقيق والأرز البائت متناثر فيما بين الأشياء. ولا تدري ،سانحة أني أعود في الليالي الباردة ، ثملا أو نصف ثمل. أخوض في مياه الأمطار، وألعق الضباب، وأدخل متعبا وخالتي نائمة تعاني آلاما في مفاصلها. وشخير زوجها يملأ الفراغ ولا مكان لشيء اسمه الكتابة أو السفر الى مدن الحلم في الجمجمة. ويظهر الخيط الأول من النور في اليوم التالي ، وخلال الساعات الأولى أحلق ذقني، وأرتدي ملابسي وأشرب على معدة فارغة كأس ماء بارد قاصدا قبل الذهاب الى مكتبي ركنا من مطعم يقدم فطورا رخيصا وخالتي تلمح وجهي الشاحب ولا تعرف ماذا يدور في ذهن ابن أختها الذي بلغ سن العقل ولم يقترن بفتاة.

كنا نتمشى معا. متقابلين أحيانا، وجها لوجه. تحف بنا ظلال الاشجار، فوق ضفاف الأعظمية نستمع الى دجلة وهو يثرثر . ونحدق في الاعالي نتلمح أسرابا من النوارس تمرح في الزرقة العميقة . وكان برد تشرين يهب رخيا ممتزجا بعطر البرتقال، وروائح من الرازقي تسطع في الهواء. قالت سانحة إنها سعيدة هذه الأيام وان مصدر سعادتها يعود الى تركها اللبريوم والحبوب المنومة، الأخرى والى تعلمها أخيرا فن الطرق على النحاس وان هذا لن يغريها بالتخلي عن فن النحت. واقترحت علي الذهاب الى سوق الصفافير . أبديت موافقتي . دخلنا السوق. وأكلنا البيتزا، وتذوقنا شراب العرقسوس يقدمه رجل في كوفيه بغدادية تجولنا عبر الممرات، وبائعي الأقمشة، ثم عدنا للسوق غير أن سانحة ، وهي في غمرة بحثها ومرحها لم تعثر على حبات الخرز والحجر وقطع النحاس المطلوبة لعمل لوحات نحاسية مطعمة بحروف عربية أو أحجار لها شبه بقطع من المحار أو الماس ولم تر سوى عينات من العقيق الاحمر مشكوك في صحتها .. ومن شارع النهر مررنا بخان مرجان وتوقفنا عند لافتة تعلن عن موعد جديد لحفلة «مقامات» بغدادية . ضحكت سانحة ، وقالت بشيء من التعالي «مقامات» كفى .. كفى .. ثم التفت الي بعينيها العميقتين وبدت متوترة فأنهمر الكحل وبدا حائلا وقالت سوف تحضر معي حفلة الفرقة الوطنية للعزف السيمفوني حيث تعزف موسيقى لموتزارت وباخ وشايكوفسكي.. سوف تأتي أيها التمثال الساعة الثامنة مساء وسأكون في انتظارك عند مدخل القاعة.

لم تمر ليلة التفكير في، سانحة، بسلام فالأرق لازمني حتى النزع الأخير من الليل والصداع ارهقني ، وعبارة ايها التمثال أصابتني في الصميم ودارت في رأسي مثل لازمة كريهة وجعلت مني شخصا هزيلا وأدت بي الى الارتباك والحيرة. فقدت الشهية الى الطعام وشككت بضربات القلب وقضيت ساعات ما بعد الظهيرة: أبحث عن طبيب . قلت لخالتي اني سوف أموت فلا تحزني. فسمت بالرحمن، واشعلت البخور وقرأت آيات ، بينات، وأنا بين التعرق الشديد والدوار، وجست بأصابع مرتجفة جبيني وقالت لي : نم حبيبي .. استغرقني نوم عميق ثم بعد ساعتين استيقظت وفتحت عيني على وسعها رأيت أني أعود رويدا، رويدا الى الحياة شربت مزيدا من الماء، وقليلا من القهوة هدأت روحي، وعاد تنفسي الى انتظامه.

قلت وأنا أدخل مكتبي هل علي أن أرى، كلما دخلت ، هذا الشبيه؟ ما معنى هذا؟ هل أعيد التمثال الى سانحة؟ ما تفعل به؟ تضعه في متحف ؟ لا يمكن . لكن من الممكن أن أضعه خلف ستارة من النسيان كأني لم أره من قبل. وهذا ما كان فقد انزوى هذا المخلوق بسرعة خلف حزمة من الملفات. وبرغم هذا ظل التمثال يثيرني بأسئلته ويحيلني الى، سانحة التي قالت ذات يوم إنها تريد أن تصنع شيئا وأن هذا الشيء يتعلق بي شخصيا فلم أفهم حينها ما الذي سوف تصنعه وكيف يتعلق الأمر بي؟ ولم تشر الى منحوتة بعينها أو تمثال من الجبس أو شيء من هذا القبيل.. وقالت بعد اللحظة التي أعقبت قبلتي على جبينها إنما تأتي بالتمثال لمناسبة انقضاء تسعين يوما على أول فنجان قهوة قدمته لها، لذا ، سارعت الى ضم يدي الى يديها مؤكدة فيما تقوم به من ضغط حبها ، لي، طالبة مني لا أنسى ذلك اليوم الأثير.. والحق أني نسيت كل تلك الطقوس وما نسيت لحظة ما تفعل بي عيناها.. هي تعرف أن لها عينين قادرتين على اسقاطي في لحظة ما وهذا سر ضعفي. وبما اني هادىء بطبعي وخجول بعض الشيء فلابد أن أكون مهزوما على طول الخط بازاء أوامرها وطلباتها ونزقها أحيانا مما جعل قامتي أقصر مما هي في الحقيقة، الأمر الذي غيرني وفجر في كياني كله ثورات من الغضب لا تنتهي.

يوم نحس آخر تضيفه سانحة، الى دفتر يومياتها. فلقد ظلت تنتظرني في قليل من الصبر وهي ترتدي الجينز، وتلبس نظارة، وتضع يديها في قفازين من فراء الثعالب، ويلوح خصرها الناحل مزنرا بحزام ذهبي ملمع بنقاط مضيئة من الفسفور.. البواب فتح لها المكتب ورحب بها ،وتركها، أما هي فلم تشأ استجوابه عني. متى يأتي؟ ولم تأخر؟ والظاهر انها كانت على عجلة من أمرها وربما اتصلت بي قبل ذلك عبر الهاتف وأحسب انها ضاقت ذرعا وغادرت المكتب تاركة لي قصاصة ورق دست بها تحت زجاج المكتب: هاني، أيها التمثال. استدار نحو الوراء . أرفع ملفاتك المزعجة وانظر . وفي ضوء أوامرها نظرت فإذا بي أرى شبيهي الجبسي مقرفصا في الزاوية. لكن بعين واحدة ، وأنف مبتور وفم أدرد، وجبهة ذات شرخ عميق تماما مثل بقايا التماثيل في المتاحف الاثرية .

* * *





رائحة التفاح

نجمان ياسين *

- ١ -

رغم أن غزوان الفهد اشتهى أن يلتهم تفاحة ذات لون أحمر رائق يزهو بين الفاكهة الشهية التي ابتاعها من - السوبرماركت - إلا أنه شهق وهو يمتص تفاصيل وجه المرأة الذي لسعته الشمس وحولته الى برونز يتقد بنضارة دافقة تلهج بالصراخ السري الصامت.

أدرك غزوان الفهد خطورة الغموض المنهمر من عيني المرأة الشبيهتين بشفرتين قاطعتين، وخالجته رعشة خفيفة مكتنزة بالخوف من الموت.

وجد نفسه ينوء بحمل حقيبة الفاكهة وينوء بحمل روحه الجائعة المنقادة وراء المرأة التي راحت تبتاع من خانة الخضراوات تشكيلة متنوعة تضيفها الى كميات كبيرة من الفواكه كانت قد اختارتها من قبل وركنتها في عمق العربة اليدوية المستكينة تحت يديها الطريتين.

كان غزوان الفهد يدرك إمكانية وجود نساء لهن جاذبية نادرة أشبه ما تكون بالسحر، وها هو الآن يرى نفسه يتحرك مسلوب الارادة بفعل مغناطيس يشده قسرا ويلقي به في غياهب الألم والحرقة.

الله .. كم كان غزوان الفهد مجنونا بالنساء الجميلات!

انه يعرف أية حرائق يشعلن في القلب وأية بهجة آسرة يثرن في النفس ويحركن بحر الدماء لتصير خيولا هائجة يملؤها التوحش.

يدرك غزوان هذا، ويعرف أنانيته في معاملة النساء، فهو لا يطيق إقامة علاقة إنسانية مع امرأة قبيحة ، لا بل لنقل لا يستطيع إقامتها مع امرأة متوسطة الجمال.

باختصار كان غزوان الفهد مولعا بالفتنة والبهاء الأنثوي المكتمل. وكان يرى أن وجود نساء دميمات إشارة الى وجود خطأ جسيم لا يحتمل في نظام الكون، ولذا فهو يدرك

★ قاص من العراق.

اللوحة للفنان محمود كامل السيد - مصر.

قبضة هذه المرأة تطبق على روحه بضراوة في محاولة ستلال آخر رمق من جسده المطحون بالرغبة، يعرف أن هاث الثيران الغاضب يتفاقم حتى ليكاد يصل الى حلقه يجهز عليه.

إستكان لنداء الدم في عروقه وسار شبه منوم وراء المرأة.

أمام باب - السوبر ماركت - اقترب غزوان الفهد من المرأة وهمس:

- أستطيع أن أعاونك دونما أي ثمن.

رشقته المرأة بنظرة تحمل طعم التفاح وسألت:

- هل أنت متأكد بأنك لا تريد أي ثمن؟

وضحكت.

ضحك غزوان الفهد وامتدت يده لترفع كيسا مكتنزا بالفواكه والخضراوات فقط، ولم يستطع أن يفهم لماذا كان يشم رائحة التفاح دون بقية الفاكهة؟

- ٢ -

في مسبح بيكاديللي كان اللقاء الأول.

جفل الموج عندما ارتمت مونا فيه.

شعر الموج كما لو أن سيفا يخترقه ببراعة ويوقظ فيه كل جنون الأعماق وشعر غزوان الفهد بشيء يخض القلب منه ويجعل الدماء تضرب جسده بوحشية وقسوة.

كانت مونا في السابعة والعشرين عارية الا من ثوب سباحة أحمر صارخ يشد جسدها الممتلئ البض ويمنح جلدها رائحة ولون التفاح.

شقت مونا مياه المسبح وبدت سمكة رشيقة تمرح في زرقة الماء الحميم، وشقت رعشة الجوع في دم غزوان الفهد طريقا عصبيا.

لعل غزوان الفهد، كان مسطولا وهو يبصر مونا تسبح في كل اتجاه، تطفو مرة تغوص أخرى، لتعوم كالفراشة أو لتخرج فخذها الذي كان يزهو على صفحة الماء، أو لتروح مستلقية على ظهرها ونهداها يرتجان بعذوبة تحمل نداء الغابات الشائكة الأولى التي يعرفها غزوان الفهد ويعاني من لغتها الضارية الجارحة. كان غزوان الفهد يرقب مونا ويفكر بهذا البهاء الذي اندفع في الماء كالحلم. ووجد نفسه يتأمل عريها المؤتلق ويرد مع نفسه:

- لا عاصم اليوم يعصمني من هذا الفيضان الكاسح.

- ٣ -

في شقة مونا التقيا ثانية.

احتضن غزوان الفهد جسد مونا الفارع، فانتصب ثديان طفلان مليئان بالنزق. وتوهج في ذاكرته فخذ أبيض يضيء المكان.

كان الثدي يتقافز مثل كرة ضالة تبحث عن هدف ولا تجده. وكان الفخذ يشرق شمسا مليئة باحتدام مجنون.

تمنى غزوان الفهد لو ينهض ويقترب من مونا، يفتح أزرار قميصها المشجر ويتلقف بشفتيه العطشاوين حلمتي الثديين بالتناوب، ويشمهما بنهم ولهفة محمومة ثم يهبط بشفتيه الى فستانها الأزرق ليرفعه مندفعا نحو سرتها، زارعا كل احتراقه هنالك. ونازلا بعد ذلك قريبا من كائن عجيب في قبضة اليد وسحر الطبيعة، كائن هو طفل وهو شيطان يثير الزوابع في القلب ويفجر في الروح كل بروق السماء ونيران الأرض.

ومثل نمرة رشيقة مراوغة تحركت مونا فارتمى قميصها المشجر.

ارتمى فستانها الأزرق الخفيف.

ووقفت عارية الا من الرغبة.

نشف الدم من وجه وجسد غزوان الفهد.

صرخ الدم في وجهه.

التمعت شعلتان من نار في عينيه المتقدتين.

ارتمى غزوان الفهد في البحر، جعلته مونا يسري في سموات الجسد ممسكا نيازكه الحارقة ومتشبثا بنجومه الخافقة بالحليب المتفجر. هبطت به الى طبقات الأرض السبع فاكتوى بنار البراكين المندفعة في الأعماق، ولم تفلح كل مياه الينابيع الباردة في اطفاء توهج الروح التي ضاقت بالجسد وأرادت أن تغادره هربا من هذا الجحيم الجامح.

- ٤ -

في بيت من البيوت الكبيرة اجتمع غزوان الفهد بمونا.

كان قرميد البيت يبدو معتما ويوحي بأنه عتيق. وكان البيت يقع في الريف، واذا أردنا الدقة أكثر فهو ينتصب في ضاحية تقع في طرف المدينة وتنفتح على أفق واسع من الخضرة حيث الحقول الشاسعة المشتبكة بالريف.

داخل البيت أجال غزوان الفهد عينيه اللتين وقعتا على أثريات جليلة تتدلى من السقوف وتنير وجوه وأجساد الكثير من الرجال والنساء الذين أوحوا له من خلال حركاتهم وتصرفاتهم بأنهم نبلاء أو على أقل تقدير أوحى له سلوكهم الذي ينم عن تهذيب أكثر مما ينبغي بأنهم يراعون دبلوماسية مدروسة.

اكتشفت عيناه المساحة الكبيرة للصالة التي فرشت بسجاد يدوي يتألق تحت النور الذي غمر المكان.

أعطت مونا غزوان الفهد قدحا من الويسكي، وهمست:

- بعد قليل سأعرفك بالشخص الذي يرعى مؤسستنا.

أحس غزوان الفهد بشيء من الخوف، ولكنه أحس بأن اللقاء بمونا منفردا سيحرره من كل المخاوف فيما بعد.

أقبل رجل ملتح له عينان تشيان بوداعة ماكرة.

قالت مونا : الأب جيمس معلمنا.

مد الأب جيمس يده الى غزوان الفهد الذي لم يعرف لماذا كانت باردة بهذا الشكل!

قال الأب جيمس : لابد أن مونا قد حدثتك عن ديننا الجديد.

قالت مونا : غزوان يعرف اننا نبشر بالحب والسلام ونسعى الى كسب الناس الى ديننا العالمي.

أومأ غزوان الفهد برأسه موافقا.

قال الأب جيمس : هذا حسن.

ونظر الى مونا وسأل: هل أخبرته بأهمية أن ينقل لنا بعض الأمور التي تهمنا عن بلده أحيانا؟ حركت رأسها بالايجاب.

وحرك غزوان الفهد رأسه للمرة الثانية.

قال الأب جيمس : ستغيب مونا عنك للحظات ثم تعود لتزودك ببطاقة الطائرة ومبلغ بسيط.

قالت مونا: سأعود بعد قليل.

راقب غزوان الفهد البشر الذين كانوا يتكلمون بأصوات هامسة كما لو كانت لديهم أسرار خاصة وغامضة لا يريدون البوح بها للآخرين، وبدأ يتساءل عن معنى وجود كل هؤلاء البشر الذين أخبرته مونا بأنهم لا يأكلون سوى النبات ويحرمون الحيوان لأنه روح، وأحس برغبة في الضحك.

استعاد سؤالا وجهه الى مونا مرة: اذا كنتم تحترمون الأحياء الى هذا الحد، فلماذا تغرقون أجسادكم في اللذة الحسية؟

حينذاك قالت مونا : نحن نريد أن نجعل الروح مرتاحة وغير مشغولة بمادية الجسد ، نريد أن تشعر بالهدوء داخل هذا القفص الملتهب الذي نسعى الى اطفائه.

وتذكر غزوان الفهد تعلقه بمونا، تذكر انه قد تحول الى طفل بين يديها، ولكم أحرقته الخيبة عندما رفضت السفر معه الى بلده ، يذكر غزوان انها نظرت إليه وهي تسوي شعرها المتناثر على جسدها المبهج وقالت :

– لا أستطيع يا غزوان فأنا هنا لكسب الأتباع والدعاة.

يعرف غزوان انها قد أحست بحزنه العميق فقالت:

– تستطيع أن تأتي هنا مرة أو مرتين في السنة وسنلتقي.

وربما شعرت بأنه لم يقتنع كليا فواصلت:

– وسنلتقي عندما أزور بلدك.

قالت مونا لغزوان الذي كان يبدو مسطولا:

– عسى ألا أكون قد تأخرت.

لم يجب غزوان الفهد فأكملت:

– هذه بطاقة الطائرة ، وهذاغلاف فيه مبلغ قد تحتاجه، وبالمناسبة ستؤمن سفارتنا في بلدكم الاتصال بك وتزودك بما تحتاج.

قال غزوان بعد أن رشف من قدح الويسكي:

– هل ستذكرين غزوان الفهد يا مونا؟

قالت مونا بحياد ولكن بحسم : كيف أنساك يا غزوان؟

قال غزوان:

– أذكريني حتى بعد موتي؟

اعترضت مونا:

– أوه ، لا تقل هذا فأمامك الكثير من الأشياء لتفعل.

قال غزوان:

– أعرف ذلك ولكنني أشعر بأن الموت يحوم حولي.

قالت مونا :

– غزوان سنحميك.

سأل:

– من يمتلك قدرة دفع الموت عن الانسان؟

قالت مونا :

– غزوان لا تكن متشائما، ودعنا من الموت، لقد صرت واحدا منا.

ردد غزوان بصوت دونما نبرات واضحة:

– أعرف ذلك.

سأل غزوان:

– متى نخرج ؟

سألت مونا : أيكون الجو هنا قد أزعجك الى هذا الحد؟

قال غزوان:

– أريد أن أكون في الخارج حيث الهواء الطلق.

قالت مونا :

– سأذهب وألتمس اذن الخروج.

قال غزوان:

– افعلي هذا، فموعد السفر في الأسبوع القادم ولابد أن نكون لبعضنا هذه الأيام.

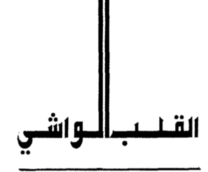
ضحكت مونا.

عندما أصبحا في الخارج، أحس غزوان الفهد برائحة التفاح تهاجمه.

تطلع الى مونا وتذكرها في مسبح بيكاديللي ، تذكر كم كان الموج خائفا حين رأى مونا لؤلؤة عارية تتألق تحت الشمس التي غمرت الماء. جفلت الأمواج وهي ترمق روحا جامحة تفيض من جسد كاسح أنهكته ثمار تفور بالشهوة ، استمد الماء من جسد مونا المفعم بلهب ينشر الحرائق في كل مكان، جنونه وغادر وقاره صار طفلا نزقا تملؤه قوى التدمير وهو يحتضن جسد مونا المندمج بالموج الغامر المميت. كان الجسد حوتا في الماء برقا في سمائه المضطرمة بالهلاك. المرتعشة ذعرا وهي تضم هذا الجسد الفيضان ، كان الفيضان يأخذ غزوان الفهد بعيدا وكانت رائحة التفاح تهاجمه بوحشية لم يعهدها من قبل.

الموصل في ١٢ كانون الأول ١٩٨٧

* * *



بقلـم : إدجـار آلان بو

ترجمة : طاهر البربري *

حقا ! ـ عصبي ـ جـدا، كنت عصبيا بشكل يع جدا ومـازلت؛ ولكـن لماذا ستقول عنـي ي مجنون؟ لقد جعـل المرض أحاسيسي حادة لم يـدمرهـا ـ لم يجعلها بليـدة فوق كـل هذا انت حاسة السمـع قوية. سمعت أشياء كثيرة في السماء والأرض. سمعـت أشيـاء كثيرة في الجحيم. إذن كيـف أكون مجنـونـا؟ أنصت! ولاحظ كيف أستطيع بـدقة ـ وبهدوء أن أحكي لك القصة كاملة.

مـن المستحيـل أن أقول كيـف داخلتنـي الفكرة الأولى لأول مـرة؛ لكني مع ذلـك متيقن، أنها اقتنصتني ليل نهار. لم يكن هناك هدف، لم تكن هناك عاطفة. أحببـت الرجل العجوز . فهو لم يخطئن مرة. ولم يداهمني بالتوبيخ أبدا. لم تكن لدي رغبة في ذهبه. أعتقد أنه ـ الذهب ـ كان عينه ! عينه، كان هكذا! كانت إحدى عينيه تشبه عين النسر ـ عين زرقاء شاحبة ، يعتريها غشاء رقيق. ففـي كل حين تقـع علي أشعر بهروب دمي؛ وهكـذا بالتـدريج ـ تدريجيا جدا ـ عزمت على أن آخذ حياة الرجـل العجوز ، وبهذا أخلص نفسي من تلك العين للأبد.

الآن تلك هـي المسألة . أعتقد أننـي مجنون . المجانين لا يعـرفون شيئا لكن لابد وأنك فهمتني . لابد وأنـك أدركت كيف بحكمة تناميت ـ بأي حرص ـ بأي بعد نظر ـ بـأي قناع كنت أذهب للعمل ! لم أكن أبدو عطوفا على الـرجل العجوز أكثر مـن عطفي عليه خلال الأسبـوع الذي قمت فيه بقتله. وفي كل ليلة، تقـريبا في منتصف الليل كنت أمضي صوب المزلاج وأفتحه ـ آه، بلطـف شديد! وحينئذ، عنـدما أفتح مسافـة كفاية لرأسي، أطفيء مصباحا خافت الضوء ، كله مغلق ، مغلق، حتى لا يكون هناك أي شعاع مـن الضوء ، عندئذ أتسلل بـرأسي، آه ، ربما تضحك إذا ما أدركت كيـف بخبث كنت أدخل رأسي! كنـت أحركه ببطء جـدا جدا ، حتى لا أزعج الرجل العجوز وهو نائم. كنـت أستهلك ساعة من الوقت حتى أدخـل رأسي كاملا في فتحة البـاب لدرجة أننـي استطعت أن أراه ممـددا على سريره. هـا ! ــ هل هنـاك رجل مجنـون يتسـم بكل هـذه الحكمة؟ بعـد ذلك حين يصبح رأسي في الغرفـة تماما ، كنت أقـوم بفك المصباح بحـرص ـ آه ، بحرص جدا ــ بحرص (لأن المفصلات كـانت تصدر صوتا) ـ كنت أفتح المصباح قليلا جدا حتى يسمح لشعاع واحد رفيع مـن الضوء أن يسقـط على عين النسر. وهكذا فعلـت لليال سبـع طوال ـ في منتصف الليل تماما في كل ليلة ـ غير أني كنت أجد العين دائما مغلقة ؛ لـذا كان من المستحيل أن أتمم المسـألة؛ لأن الرجـل العجوز لم يكن يضايقني بل ما كان يضـايقني عينه الشريرة، وفي كل صباح، عند حلول النهار، كنـت أدخل غرفة النـوم بجراة ، وأناديه بـاسمه في نغمة ودودة، وأسـأله كيف قضيت الليلـة. لتـدرك أنه كـان رجلا عجـوزا متعمقا، في الحقيقة، لتشك أني في كل ليلة، في تمام الساعة الثانية عشرة، كنت أطل عليه أثناء نومه.

في الليلة الثـامنة، كنـت حذرا أكثـر من المعتاد عند فتح الباب. عقرب الدقائق في ساعة اليد كان يتحرك أسرع من يدي. لم أشعر أبدا بقواي الخاصة قبل هذه الليلـة ـ قوى الذكاء والتحكم عنـدي. استطعت بالكـاد أن أسيطر على مشاعـر النصر التي داخلتنـي لاعتقادي أنني كنـت أفتح الباب رويدا رويـدا ، وهو لا يحلم حتى بأفعالي أو أفكاري السرية . الى حد ما ضحكت سرا على هذه الفكرة ، وربما يكون قـد سمعني، لأنـه تحرك على السرير فجـأة ، كما لـو كان قـد ذهـل . الآن ربما تظن أننـي تراجعت ـ لكن .. كانـت غرفته سوداء معتمة كالقطران بسبب الظـلام الحالك (لأن النوافذ كانت مغلقـة بالمزاليج خشية السطـو)، هكذا أدركت أنـه لم يستطع أن يرى فتحة البـاب، وظللت أحافـظ على وضع الباب بثبات ، بثبات.

كان رأسي بـالداخـل ، وكنت على وشك أن أفتـح المصباح، عنـدما انفلت إبهامـي على المزلاج، وانتفض الـرجل على سريـره صارخـا من هناك؟»

ظللت ماكثا في مكاني وقلت لا شيء. لسـاعة كاملة لم أحرك عضلة واحدة وفي نفس الوقت ، لم أسمعه يستلقي ، كان لم يزل جـالسا في سريره منصتا؛ تمامـا كما كنت أفعل ليلة بعد أخرى، منصتـا لساعات الموت على الحائط.

بعد قليل سمعت أنينا خافتا وأدركت أنه أنين فزع مميت ، لم يكن أنين الألم أو الأسى ـ آه ، لا لقـد كان صوتا منخفضا مختنقـا يأتي من قاع الروح عندما يثقلها الكرب. كنـت أعرف هذا الصوت جيدا. في ليال كثيرة في منتصف الليـل تماما ، حيـث كان العالم كلـه نائما، كـان هذا الصوت ينبجس من صدري، عميقا ، بصداه الصاخب، تلك هي المفازع التي كانـت تربكني الى حد الجنـون. أقر أنني كنت أعـرف هذا الصوت جيدا. كنت أعرف مـا كان الرجل يشعر به ، وأشفقت عليه، بـالرغم من أنني قهقهـت من أعماقي. كنـت أعرف أنـه كان يستلقي يقظـا منذ أن سمع أول حركة إزعـاج، عندما تقلب في السرير . كانـت مخاوفه تتفاقم عليه منذ ذلك الحين . كان يحاول أن يوهم نفسه أن هذه الجلبة الخافتة بلا سبب ، غير أنه لم يستطع . كان يقـول في نفسه ـ «لا شيء ، فقط هي الريح تعبث في المدخنة ـ فقط هو فأر يمر على الأرض» ، أو «لعله مجرد صرصور يصـأي» نعم، كان يحاول أن يـريح نفسه بهذه الافتراضات؛ لكنه وجد ذلك كله بلا جدوى. كل هذا بلا جدوى؛ ذلك أن الموت ، عندما اقترب منه، خطـا متشامخا بظلاله السـوداء أمامه، وغطـى الضحية ، وكان هذا هو الأثـر المبكي لهذه الظلال الخفية التي شعر بها ــ بالرغم من أنه لم يسمع ولم ير ـ ليشعر بوجود رأسي في الغرفة.

عندما انتظرت وقتا طـويلا بمنتهى الصبر، دون أن أسمعه يستلقي ثـانية على السريـر ـ اضطـررت أن أفتح شقـا ضئيلا ، ضئيلا جدا في المصبـاح هكذا فتحته ـ لا يمكنـك أن تتخيل كيف حدث ذلـك خلسة وبخفة حتـى انطلق في النهـاية شعاع خـافت

★ شاعر ومترجم من مصر.

وحيد يشبه خيط عنكبوت وسقط على عين النسر.

كانت مفتوحة - مفتوحة باتساع ، باتساع - وأصبحت بالهياج عندما حملقت فيها. رأيتها بوضوح تام - كلها زرقة كئيبة يعتريها حجاب مفزع أطلق الرجفة في عظامي، غير أنني لم أستطع أن أرى شيئا من وجه الرجل أو جسده: لأنني وجهت الشعاع، كأنما بالغريزة ، على البقعة الملعونة وبدقة.

والآن ألم أخبرك أنك مخطيء إذ تظن أن الجنون أي شيء سوى الرهافة المفرطة في الحواس؟ الآن ، أقول هناك صوت خفيض ، كئيب وسريع يتردد في أذني مثل الذي تصدره بالساعة الملفوفة في القطن . أعرف هذا الصوت جيدا أيضا . كانت ضربات قلب الرجل العجوز . لقد جعلت هياجي يتزايد، كما تزيد ضربات الطبول الشجاعة عند الجنود.

لكنني حتى رغم ذلك التزمت الثبات ونادرا ما كنت أتنفس. جعلت المصباح ثابتا تماما وظللت بثبات أحاول كيفية إسقاط الشعاع تماما على العين. في نفس الوقت تزايدت الضربات الشيطانية للقلب. وأصبحت أسرع وأسرع، وصارت أعلى وأعلى مع مرور كل برهة من الوقت، أقر أنها كانت أعلى في كل لحظة - هل تفهمني جيدا؟ قد أخبرتك أنني عصبي: هكذا أكون . والآن في الساعة الحاسمة من الليل؛ أعني الصمت المهيمن على هذا المنزل القديم ، أثارني إزعاج غريب جدا ودفع داخلي بفزع لم استطع السيطرة عليه . مع ذلك ظللت ثابتا لعدة دقائق أطول. ولكن النبضات صارت أعلى وأعلى - ! اعتقدت أن قلبي يجب أن ينفجر . والآن اقتنصني قلق آخر - هو أن صوت النبضات سيسمعه أحد الجيران ! لقد حانت ساعة الرجل العجوز ! بصرخة عالية، ألقيت المصباح مفتوحا وقفزت داخل الغرفة. صرخة واحدة، واحدة فقط أطلقها الرجل العجوز . وفي لحظة واحدة، سحبته على الأرض ، وقلبت السرير الثقيل عليه. حينئذ ابتسمت بابتهاج، عندما أدركت أنني نفذت ما أريد. رفعت السرير وفحصت الجثة. نعم لقد كان حجرا، حجرا ميتا وضعت يدي على القلب وتحسسته لدقائق عديدة. لم يكن هناك ثمة نبض. كان الرجل يشبه حجرا ميتا. لن تزعجني عينه بعد ذلك.

لو أنك مازلت تعتقد أنني مجنون ، فسوف تكف عن هذا الاعتقاد عندما أصف لك الاحتياطات المتعلقة لاخفاء الجثة. كان الليل قد بدأ في التناهي وأسرع في إنهاء الأمر ولكن في صمت . قمت أولا بفصل الأطراف عن الجثة. قطعت الرأس والأذرع والأرجل.

بعدئذ اقتلعت ثلاثة ألواح خشبية من أرضية الغرفة وأودعت الجميع في الفراغات. وثانية أعدت الألواح بمهارة وذكاء شديدين ، لدرجة تمنع عين إنسان - وحتى عينيه - من امكانية اكتشاف أي خطأ. لم يكن هناك أي شيء يمكن ازالته - أي نوع من التلوث - أي بقع دم أيا كانت . كنت حريصا جدا في هذه المسألة . فقد جمعت كل هذا في وعاء كبير- ها! ها!

حينما انتهيت من كل هذه الأعمال ، كانت الساعة قد دقت الرابعة - لم يزل الظلام دامسا كمنتصف الليل . عندما دق جرس الرابعة سمعت طرقا على الباب الخارجي. نزلت لأفتح الباب بقلب هاديء - أي خوف يداخلني الآن؟ ثلاثة رجال دخلوا، قدموا أنفسهم بتهذيب شديد على أنهم ضباط شرطة لقد سمع أحد الجيران صرخة أثناء الليل؛ ووردت شكوك بالاشتباه في جريمة، وتمت التحريات في مكتب الشرطة ، وقد أوفدوا (ضباط الشرطة) لتفتيش المبنى وملحقاته.

ابتسمت - مم أخاف؟ رحبت بالشرطيين . قلت أنا الذي أطلق الصرخة وأنا أحلم. وأكدت لهم ، أن الرجل العجوز غائب لأنه في القرى أخذت زواري في جميع أنحاء المنزل. وتركت لهم حرية التفتيش . التفتيش بعناية. أرشدتهم الى غرفة النوم، في النهاية. رأوا أن خزائن آمنة ولم يمسها أحد. وفي حماسة واثقة، أحضرت بعض المقاعد للغرفة ، وأظهرت لهم رغبتي في أن يستريحوا من التعب هنا ، بينما وضعت لنفسي مقعدا على المكان الذي دفنت تحته جثة الضحية، في جرأة كبيرة يتوجها انتصار تام.

أقنعهم سلوكي معهم، لذا شعر الضباط بالارتياح. كنت أشعر بارتياح غير عادي. جلسوا ، بينما كنت أجيبهم ببشاشة، ثرثروا في أشياء اعتيادية. لكن بعد فترة شعرت بالشحوب يعتريني وتمنيت لو غادروا. أصاب الألم رأسي ، وتخيلت أن هناك رنين أجراس في أذني ! لكنهم ما زالوا يجلسون ويثرثرون : أصبح رنين الأجراس أكثر وضوحا : استمر وأصبح أكثر وضوحا : تحدثت بمرونة أكثر لأقضي على هذا الشعور : لكنه استمر وصار له إيقاع منتظم - حتى وجدت في النهاية أن هذه الضوضاء ليست داخل أذني.

لا شك أنني الآن قد صرت شاحبا جدا - غير أنني كنت أتحدث بطلاقة أكثر وبصوت مرتفع. مع ذلك تزايد الرنين - وماذا أستطيع أن أفعل ؟ لقد كان صوتا خفيضا، كئيبا وسريعا - كثير من هذا الصوت يشبه صوت الساعة وهي ملفوفة في القطن. تنفست في لهاث - مع ذلك لم يسمع الضباط لهاثي. تحدثت بسرعة أكبر - وبعنف أكثر؛ لكن الرنين تزايد بثبات. نهضت وتحاورت معهم في تفاهات بتوتر شديد وبايماءات عنيفة لكن الرنين تزايد بثبات لماذا لا يرحلون ؟ بخطوات وئيدة قطعت الغرفة جيئة وذهابا كما لو كانت ملاحظاتهم لي قد أثارتني الى حد الغضب - لكن الرنين تزايد بثبات . يا إلهي ! ماذا أستطيع أن أفعل؟ أصبت بالغثيان - صرت أهذي - أطلقت السباب ! لوحت بالمقعد الذي كنت أجلس عليه وضربت به الأرض، لكن صوت الرنين ارتفع في كل أنحاء المكان واستمر في التزايد . صار أكثر ضجيجا - أكثر ضجيجا ! وما زال الضباط يثرثرون بامتنان وابتسموا. هل من الممكن أنهم لم يسمعوا كل هذا ؟ يا إلهي العظيم ! لا، لا ! لقد سمعوا ! - لقد شكوا ! - إنهم يعرفون ! إنهم يسخرون من فزعي ! هكذا اعتقدت ، وهكذا أعتقد . لكن أي شيء كان أحسن من هذا العذاب ! لا بأس بأي شيء سيء إلا هذه السخرية ! لم أعد قادرا على تحمل هذه الابتسامات المنافقة ! شعرت أنني لابد أن أصرخ أو أموت ! - والآن - ثانية - إنصت ! أعلى ! أعلى! أعلى ! أعلى!

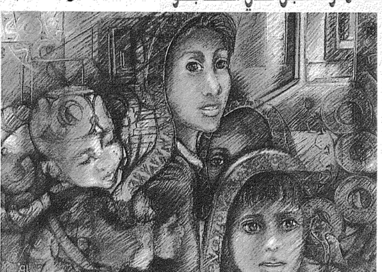
صرخت «كفى تظاهرا بالجهل أيها الأوغاد انني أعترف بما فعلت ! إخلعوا الألواح ! هنا - هنا ! - إنها نبضات قلبه الفظيع!

القصة مترجمة عن اللغة الانجليزية من كتاب نورتون في القصص الأمريكية القصيرة The Norton Book of American short Stories الصادر عن دار نشر الشرق والغرب المتحدة AFFILIATED EAST- WEST PRESS لعام ١٩٩٠.

* * *

الفقاعات الملونة تقبل خدي الطفلة بحنو

يحيى بن سلام المنذري *



أرى من بعيد، الأم تـدلق من الشرفة مـاء بفقاعات صابـونية، لتأتي طفلتهـا بعد ذلك تتأمـل بفرح ذوبان الفقاعـات في فم التراب. وفوق السطـح شقيق الطفلـة ينفخ في أنبـوب صغير فتتطايـر منه فقاعـات ملونة، اقترب قليلا والطفلـة تلاعب الفقاعـات وتأتي الأم مرة أخرى كي تـدلق جردلا آخر من ماء الصـابون، والطفلة في كل مرة تتنحى عن هطول الماء على رأسها، تتطاير الفقاعات الملونة فوق رأسها المنتشي وتحاول منع وصول الفقاعات الى فم التراب.

أقترب أكثر وثمة أمنيـة تراودني بأن ألعب بالفقاعـات، أشاهد الأم وكأنها مستاءة، تدلق جردلا ثالثـا من ماء الصابون، الفقاعات تحمل بداخلهـا عيونا ملونـة تطير بها في الجو الجاف لكنها لا تصل ناحيتي ربما لأنني لست قريبـا جدا، أما الطفلة تحاول أن تغطي فم التراب بيـديها الصغيرتين وتضحك ببراءة ، بينما بعـض الفقاعـات تقبل خديها ببرودة وحنو وأخوها مستمر في إحياء المشهد بفقاعات جميلة وناعمة.

هذه المرة اتضح لي وجـه الأم، طفوليا ، غاضبا، صـامتا ذابلا، فستـانها ذو لونين غـامقين وثمـة لحاف يلـف رقبتها بينما شعـر رأسها يبـدو جافا، وهـي لا تحاول أن تنظر ما تحت الشرفـة ، فقط تظهر كـوميض غاضـب وتدلق ماء الصـابون وتختفي في الـداخل بينما طفلتها تحاول جاهدة الاحتفاظ بـالفقاعات لأطول فترة ممكنة في يدها.. وفقاعة كبيرة نزلـت بهدوء على كف يدها الصغير وبنفخة خفيفة مـن فمها الوردي طيرت الفقـاعة وتحولت الى رذاذ، مـاذا لو امتلأت الأرض بفقـاعات صـابونيـة ملونـة.. هل سيصبـح جميع الأطفال سعداء؟ وهل جميع الأمهات يـدلقن ماء الصابون بغضب؟ وهل كـل طفلة تمتلك شقيقـا يرسـل لها فقاعات ملـونة؟ ربما الأم تخرج وتدخل غاضبة بسبب أنها تخوض معـركة نزاع مع زوجها، ربما هو جالس على كرسي أو على بسـاط أو سجادة يقرأ صحيفة أو يشرب قهوة وربما يسـاومها على أن يؤجـل رحلة النزهـة لأسبوع قادم.. أما هـي فتغسل البيت بالماء والصـابون لذلك فـرأسها ثقيل بتفاصيل البيت الكثيرة والمتكررة فتتشرب الحزن والغضب والهم، إذ لا أعتقـد أنها تملأ الجردل بالماء والصـابـون لمجرد التسليـة أو تمضية الوقت أو لمجرد أنها تنفس عن نفسها، أو أنها تفعل ذلك كي تلاعب طفلتها بماء الصـابون لأن هذه الوظيفة يؤديها أخـوها من فوق سطح البيت.

يبدو على الطفلة الاندهاش من الذوبان السريع للفقاعات سواء في الجو الجاف أو في يدها أو في فم التراب، وقد تكونت بركة صغيرة جدا في كـف يدها واستحـالت البركـة الى دغدغة لطيفـة تضحكها . بينما هناك برك صغيرة تكونت حولها لا تحاول هي أن تقترب منها وتتنحـى بقدر الامكـان عن مـاء الصابـون الذي يهطـل من فـوق الشرفة بين فترة وأخرى.

أنا الآن خلـف الطفلة بمسـافة قليلة جـدا، وهي تنتظـر قدوم مجموعة أخرى من الفقاعات مثل انتظاري لها أيضا، رغبة تلح على أن أقبل الطفلة في خدها وألعب معهـا، وبينما كنت أتطلع فيها بحنو وشـوق خرجـت الأم من بـاب البيت وحملـت طفلتها بغضب الى الداخل بعد أن حدقت في بنظـرات غريبة يشوبها الخوف، لم أتحمل تلك النظرات، واختفى أيضا شقيق الطفلة.

ابتعـدت عن المكـان دون أن التفت خلفـي وربما قـد خرجـت الطفلة مـن جديد كـي تلعب بالفقـاعات واستمرت الأم في دلـق ماء الصابون.

* * *

★ قاص من سلطنة عمان.

اللوحة للفنانة حصة آل مكتوم ـ الامارات العربية المتحدة.

لغة أخرى

رشا المالح *



عندما نهضت لمى في صباح يوم اجازتها، كانت تشعر بالضيق على غير عادتها. ولم يكن خافيا عنها سبب ذلك. فقد بدأت علاقتها بمارك تأخذ بعدا جديدا. لم تكن أعماقها تسمح به، سيما بعد تجربة زواجها التي منيت بالفشل والتي خرجت منها بآلام نفسية احتلت جزءا كبيرا من ذاتها.

بدأت لمى تهيىء نفسها للخروج دون حماس كأي يوم آخر من أيام عملها. بقي على موعد وصول مارك نصف الساعة. فتحت باب خزانة ملابسها، ما تحتاجه لهذا اليوم الحار ثوب خفيف ومريح يلائم الشاطيء.

تنظر الى نفسها في المرآة وتحدق طويلا .. تتساءل (هل هي حقا تعقد حياتها بإرادتها.. هل الحياة بسيطة وهي تبالغ على الدوام في محاكمة الأمور والتدقيق في التفاصيل؟؟) تصر على المواجهة أكثر.. تنظر الى صورتها في الركن بالقرب منها تتأمل وجهها بإمعان.. تبتسم بأسى تعترف في أعماقها بأنها تتمنى لو أن علاقتها هذه كانت مع رجل عربي. غير أن العقل يرفض اعترافها.. يهزأ منها.. تتحداها عيناها في الصورة .. وهل تمكنت هي من تحقيق ولو نصف ما حققته في علاقتها بمارك مع أي رجل عربي سبق وعرفته وبنت علاقة أو مشروع علاقة معه.. ألم تبتر جميع علاقاتها في السابق لأسباب هي أدرى بها!!

يرهقها الحوار .. تدير ظهرها للصورة تتجاهلها.. تشغل نفسها بجمع احتياجاتها، تتحدث بصوت مرتفع ملابس البحر .. الكتاب .. الكريم.. إلا أنها تفشل في قطع الحوار مع نفسها. نعم انها تعترف أنها منذ معرفتها بمارك وحوارها لم يعد منحصرا مع ذاتها.. الحوار على الدوام مفتوح.. معه تترجم أفكارها وآراءها ببساطة .. تعطيه وتأخذ منه بسلاسة وعفوية.. أبدا لم يلجم الحوار بينهما.. لم يحجم في حدود معينة مغلقة معتمة.. الحوار على الدوام منطلق حر يتجاوز الكلمة يتجلى في الفعل والروح، غير أن لمى تهز رأسها.. كل ذلك لا يبرر قبوله الدائم في حياتها.

يشدها من استغراقها رنين الجرس. كان مارك قد وصل. وفي الطريق ساد بينهما صمت ثقيل حتى بادر مارك ببتره:

هل هناك ما يزعجك؟

رسمت لمى ابتسامة على وجهها وهزت رأسها بالنفي (كيف لها أن تجرحه.. كيف لها أن تعبر عن رفضها لفكرة

* قاصة من سوريا.

الزواج دون أن تسبب له ألما.. كيف تقول لا وآخر ما ترغب به أن تراه حزينا!! كيف يمكن لها أن تقنعه بأن رفضها له ليس بسبب اختلاف الجنسية واللغة بل بسبب الخوف المزمن في أعماقها.. كيف له أن يصدق بأنها على الرغم من حبها العميق والهادىء له تجد نفسها عاجزة عن قبول الفكرة أو مجرد التفكير فيها).

ورغم معرفتها العميقة لمارك إلا أنه فاجأها بقوله:

ـ أريدك أيتها العزيزة ألا تقلقي، أدري أي صراع يجول في ذهنك والذي ينوء به هذا الجسد الصغير. فكرة الارتباط ليست بدافع امتلاكك أو لربط مصيرنا.. بل للعيش معا.. وذلك لا يتحقق في مجتمعكم الذي يسمح للرجل ما.. (تهز لمى رأسها بعصبية ، تهم بالكلام إلا أنه لا يمنحها الفرصة) أنا لا أسعى لمناقضة ذلك مجددا، بل أود أن أوضح لك بأن لدي الكثير لأمنحه لك.. ربما لا تكون أحوالي المادية تسمح بالكثير. لكنا معا سنزلل الكثير من الصعاب، ولك دائما المساحة التي تحتاجينها لتكوني نفسك.. لدي الكثير من الأحلام التي أتمنى أن تشاركيني إياها ولدي رغبة صادقة في مشاركتك جموحك نحو الأفضل. أرجو أن تنسي هذا الأمر وما من داع للدخول في صراع مع نفسك يكفي ما أنت عليه من ألم وارهاق.. أنا راض بعلاقتنا كما هي عليه الآن، وسأبقى معك حتى لو لم نتمكن من العيش معا.

تأملته لمى بدهشة وحدقت في عمق عينيه ثم قالت بانفعال: هل تعني أنك لن تنسحب من حياتي ان رفضت الارتباط؟ .. ابتسم مارك وقال لها:

ـ ربما لم تدركي بعد كم أحبك.. أنت المرأة التي طال بحثي عنها.. ولن ابتعد عنك الا إن اردت أنت ذلك. حينئذ تنفست الصعداء وعادت الى طبيعتها ومرحها. ومضى الوقت سريعا وهي تسأله عمن سيأتي من أصدقائه.

وصل الجميع الى المنتجع في وقت متقارب وكان أغلب الأصدقاء إما بصحبة زوجاتهم أو صديقاتهم من عدة جنسيات ورغم أنها سبق والتقت بالعديد منهم الا أن مارك أصر على أن يعرفها على الجميع وهو ممسك بيدها.

ـ جون وصديقته آنا.. صديقتي لمى وتابع مارك تعريفها على البقية ، ثم انشغل في حديث جانبي مع أحد الأصدقاء في حين بقيت هي مع جون وآنا وصديقة أخرى.

حاولت لمى التغلب على شعورها بالغربة من خلال مشاركتهم في الحديث. وبعد لحظات انسحب جون لتبقى هي مع السيدتين. وفجأة وجدت لمى نفسها وحيدة بعد أن أدارت آنا لها ظهرها متابعة حديثها مع صديقتها تحاول مرة أخرى أن تخفي شعورها بالحرج . بحثت عيناها عن مخرج لها في مجموعة أخرى تنضم لها. ترى صديق مارك العربي ياسر يتحدث مع بعض الأصدقاء . تلتقي نظراتهما تبتسم له وتتجه نحو مجموعته غير أنها تحجم عن التقدم حينما تدرك بأن ياسر كان ينظر إليها وكأنه ينظر عبرها الى بعد آخر.. تحاول مداراة اضطرابها تتوقف في مكانها.. تتلفت حولها. لم يكن أحد يلاحظ وجودها حتى من باب المجاملة. تبتلع صمتها وتحاول أن ترتد الى ذاتها ، تحاور نفسها «انه يوم اجازتي أي يوم عزلتي ، وعلي أن أكون كما أريد أنا، أي مع نفسي ومع ما يحقق راحتي» وبعد لحظات تستغرق في تأمل البحر أمامها.. ولم تعد بدورها تشعر بوجودهم أيضا.

ـ لمى لم تقفين بمفردك.. لم لا تنضمين إلينا

تنتفض لمى وتنتبه لوجود مارك بجانبها

ـ أين الجميع (تسأله بهدوء)

ـ هناك يتناولون المشروبات.. تعالي لننضم اليهم

ـ أفضل البقاء وحدي.. سأذهب الى التراس عند الشاطىء.. لا داعي للقلق معي كتابي (وتبتسم له بمودة) يبتسم مارك:

ـ سأعود إليك بعد حين.. هل أطلب لك شيئا.. أحقا لا ترغبين في الانضمام الى الأصدقاء بإمكانك التحدث مع ياسر وصديقته بربارا.

ـ أفضل الهدوء والقراءة.. وأرغب في إنهاء الكتاب.. أرجو أن تطلب لي كوبا من الشاي وكأسا من الماء المثلج.

ينظر إليها ويحاول قراءة تعابير وجهها

ـ أرجو ألا تكوني نادمة لقدومك.. أنا سعيد لكونك معي.. أحبك أحبك كثيرا ولا أريد أن أفرض عليك شيئا.

تتجه لمى نحو التراس وتختار الطاولة الأقرب الى الشاطىء . تضع حقيبتها وتأخذ كتابها ثم تسير جهة اليسار وتنزل الدرجات الخمس الفاصلة بين الأسمنت والرمال ، وتسير بمحاذاة التراس لتستلقي على الرمال قبالة طاولتها بحيث تتمكن من إبقاء رأسها في ظل التراس. وبعد قليل تستغرق في كتابها وتنسى العالم من حولها.

أصوات خطوات عديدة، صرير حركة الكراسي يخدش عالمها الساكن. رواد جدد وصلوا التراس أيضا.

ـ قلت لك ألف مرة ألا تنسى إحضار الكريم .. دوما تنكدين علي يوم اجازتي .. أتمنى مرة واحدة فقط أن تسير الأمور على خير.

ـ كيف لا أنسى وأنا منذ الصباح أحضر لذهابنا.. أعددت الافطار .. أطعمت الأولاد.. غيرت ملابسهم وقبلها قهوتك والجريدة .. مساجك وحده استغرق ربع ساعة.. كل هذا وأنت مازلت في سريرك تتمطى.

ـ انظري الى تلك المرأة هناك (يتنهد بحسرة) ما أجمل قوامها.. كم هي ساحرة .. فاتنة.. كم أنت مهملة في حق نفسك .. كم تغيرت منذ تزوجتك لو كنت أعلم أنك ستكونين في يوم ما بدينة لما كنت..

قاطعته المرأة ونادت أولادها بصوت لم تملك لمى معه سوى الشعور بغصة في حلقها ـ تتنهد بعمق ـ كم عاشت هي نفسها فيما مضى مثل هذه المواقف.. كم تكررت تلك الحوارات التي كانت ومازالت تشعر لدى ذكراها بما يشبه وخز الابر في جسدها.. كم تنتفض أعماقها وكم تغرق في هيجان داخلي يشدها رغما عنها الى متاهات الماضي الذي لم يبق منه سوى الخوف الى حد الذعر، والذي بالكاد تتمكن من السيطرة عليه والاقتناع بأن تلك المرارة لن تعيشها المرة تلو المرة.. لم تعد مجبرة على مثل تلك الاستنزافات الداخلية.. لم يعد محكوما عليها أن تقف على الدوام في قفص الاتهام، وتستمع لتهم المدعي العام.. هي حرة طليقة وقعت حكمها على نفسها بنفسها.

يعيدها الى حاضرها ايقاع خطوات رشيقة، وبعد ثوان ترى المرأة بجانبها. تفاجأ المرأة بوجود لمى وتدرك على الفور بأنها استمعت الى كل ما دار قبل لحظات . نظرت اليها بخجل وانكسار ثم تابعت سيرها باتجاه أولادها الثلاثة الذين كانوا يشيدون قلعة من الرمال. تأملتها لمى بإمعان كان في جسدها ـ رغم امتلائه ـ من الأنوثة والرشاقة ما يدير رؤوس العديد من الرجال. حاولت لمى دون جدوى التركيز على كتابها غير أن الذكريات كانت أقوى من إرادتها فوضعت الكتاب جانبا وجلست تتأمل البحر من جديد.

كانت الشمس قد بدأت تتجاوز محورها العامودي عندما نهضت لمى وسارت نحو الشاطىء ذهابا وإيابا. وأخيرا وقفت تتأمل المدى ورنت الى الشمس ثم قررت أخيرا الاغتسال بمياه البحر. منحت جسدها للمياه علها تساعدها في التطهر من شوائبها. وحينما رأت مارك على الشاطىء يبحث عنها أشارت له للحاق بها.

خرجت لمى ومارك من البحر وهما يشعان بالحيوية. وحينما مرا قرب الأولاد كانت والدتهم بالقرب منهم تشيد لنفسها قصرا من الرمال . ابتسمت المرأة لرؤية ابتسامة حالمة صافية وعادت الى قصرها. وبعد أن وصلا الى طاولتهما تناولت لمى كأس الماء التي ذابت مكعباته الثلجية منذ زمن ، وقدمتها لمارك الذي شرب نصفها وأعادها إليها، ولم تتردد في ارتشاف الباقي حتى آخر قطرة لعطشها الشديد. وحينما انتهت من تجفيف جسدها ، طلبت منه أن يعطيها الكريم من الحقيبة بجانبه. وبعد لحظات ندت عنها صرخة خافتة أفزعت مارك الذي سألها بقلق «ما الأمر» فأجابته بضق وحيرة:

ـ فقدت خلخالي الفضي

ـ أين

ـ في البحر حينما كنا نسبح.. أظن أنه انزلق من قدمي

ـ سأذهب للبحث عنه، فنحن سبحنا في مساحة محدودة ـ

ـ من المستحيل أن تعثر عليه.. لا يهم ربما كانت ضريبة البحر مقابل ما قدمه لنا من متعة .. لم يكن ثمينا على أية حال .. (ثم تابعت وكأنها تحدث نفسها) لن يكدر ضياعه يومي.. يكفي أنه لن يؤنبني أحد على فقدانه كما في الماضي.

وانهمكت في ترطيب جسدها بكميات سخية من الكريم.. وحينما انتهت ، تناولت كتابها مرة أخرى دون أن تلحظ غياب مارك.

لا تدري كم من الوقت مضى، حينما رأت ظلا يخيم على كتابها. رفعت رأسها ورأت قبالتها مارك، كان يقف على بعد خطوات مبتل الجسد ويده تلوح لها بشيء يعكس بريق الشمس. نظرت الى ذلك الشيء بإمعان نهضت من مكانها واجتازت المسافة بينهما .. ثم أمسكت بذلك السوار المعدني وهتفت بصوت خافت :

ـ انه هو .. الخلخال .. ولكن؟

أجابها مارك بعفوية:

ـ كيف لا أبحث عنه وهو جزء منك!!

نظرت إليه بعينين واسعتين ودقات قلبها تتسارع.. كانت عاجزة عن الكلام أو الحركة. ورغم أن المفاجأة كانت ماتزال تسيطر عليها الا أنها أحست بأن قلبها يود أن يقفز من جسدها ويتبعها حينما ناداه أحد الأصدقاء لينضم اليهم. ورويدا رويدا استعادت توازنها.. غير أن شعورا جديدا هيمن عليها.. كانت تشعر بأن جسدها أشبه بالطائر .. وبأنها أرادت فبإمكانها التحليق عاليا في السماء.. أحست بأن عبئا ثقيلا قد زال من أعماقها .. وبأن ذلك الخوف المتأصل في داخلها قد غادرها من دون عودة.

* * *

من طبقات الشعراء
جان دمو
شاعر الواحدة

أحمد النسور *

... منذ أن تعرفنا عليه وهو يعدنا بكتابة قصيدة جديدة. كانت سمعته قد سبقته الى عمّان ،ثم لحقت به، عدة نسخ من ديوان صغير مطبوع بجهود فردية من أصدقائه في بغداد. لأسابيع متتالية كنا جميعا، نلح عليه لسماع قصيدته الجديدة. وكان يتعلل بأنه لم يكملها بعد تهرب كثير: ومحاصرة طويلة كان أن نطق : قصيدتي الجديدة ستبدأ بهذه العبارة «ماذا يفعل الرخ في قصائدكم التي لن تكتب؟» أعجبتنا أيما اعجاب هذه البداية. انتظرنا، متحفزين في كل مرة كنا نراه، لسماع بقية القصيدة التي يطبخها على ما يبدو على نار هادئة جدا.

طيلة عامين ولا من جديد .. طويلا ... طويلا انتظرنا.

سال ،منذها،ماء كثير تحت جسور وحيدة وكانت مياه تحاول الوصول الى حافة رصيف ما. لاعادة سمكة كانت تغازل أقمارا زرقاء في حانة (دجلة).

... بعد تسع حروب كونية مدمرة تغير عالمنا، بعد نهاية الحرب الكونية الثامنة لم يكن قد بقي فوق كوكب الأرض سوى رجلين يتصارعان على امرأة واحدة. كان هذا الثالوث يقتسم العالم الذي أصبح، بفعل الحروب سهلا منبسطا ، المياه ساوت أرصفتها، غامرة البياض الأكبر من الكوكب.

المساحة الترابية الصغيرة كانت تبدو ، حينها ، كسمكة كبيرة طافية تميزها ثلاث نقاط غريبة الهيئة. لا تكف عن الحركة ، ذهابا إيابا، متشنجة كضحايا حاجة مبهمة. كقراصنة يرقبون قدرهم.

لم يكن سهلا على الرجلين المتصارعين . بناء قلاع كما في غابر لزمان حتى الحجارة لم تعد متواجدة على رقعة التراب الصغيرة. كانا يتصارعان ، في أغلب الأوقات بالأيدي أو بقايا هراوتين تشظيتا، ذلك أنهما كانتا من بقية أشجار،كانت متواجدة قبل لحرب الكونية الرابعة.

اهترأت الهراوتان ، تماما كجسديهما المدميين. كانا مع ذلك يلعقان جراحهما وهما ينظران للمرأة الأجمل ،فيما تبقى من الكون حائرين كليهما، باحثين.

الرجل الذي على جهة اليمين عثر أخيرا على دفتر صغير مصفر كان متأكدا أنه سلاحه الأخير.

أخذ يحاول تكوير الدفتر بطيه ليصنع منه شيئا شبيها بكرة مدورة كالقلة أو رأس هراوة مدبب. بعد جهود مضنية ووقت لا بأس به، عصر دماغه وخرج بحل بدا له مثاليا . استخدم ما تبقى له من العزيمة لنزع جلدة الدفتر القاسية والتي كانت تحول دون الحصول على مجسم كروي للورق المضغوط بسرعة بطيئة أخذ بالضغط وثني أوراق الدفتر الفارغة إلا من صفحة «وحيدة» أسمرت بفعل خط رديء.

وما إن نجح الرجل الذي على اليمين، في الحصول على سلاحه الخطير، حتى جاءته المفاجأة من خصمه الذي على اليسار والذي اقترب منه بخطى ثقيلة — كان يعتقد أنها أقصى سرعة على وجه الأرض وضربه فيما يشبه شيئا من بقايا أحرف معدنية حادة كانت، في زمان غابر جزءا من آلة طابعة، ربما في زمن ما قبل الحرب الكونية الثالثة. هرب بعدها، ثقيلا بجراحه، نحو جهة اليسار بأقصى ما سمحت له سرعته القصوى المعدومة.

تحامل رجل الضفة اليمنى على نفسه، وشد قبضته المسكة القُلة الورقية قاذفا بها بأقصى طاقته المعدومة، مسددا الكرة نحو رأس مهاجمه غير البعيد . خر الرجلان إثر هذا، ميتين فانتهت هكذا الحرب الكونية التاسعة باستئصال ثلثي الجنس البشري في المعمورة ـ المغمورة.

كان بإمكان الثلث الأجمل في الكون . ملكته المتوجة تحصيل حاصل أن تقرأ على ورق مصفر متكور متجعد افتتاحية قصيدة لشاعر من عصور غابرة كان اسمه (جان دمو)، تبدأ بتساؤل : (ماذا يفعل الرخ في قصائدكم التي لن تكتب؟!) .

لكن كان المدرسون ، والمدارس ، قد اختفت إثر الحرب الكونية السادسة، بينما لم يحتج الشعراء لأية حرب كونية كي ينقرضوا . كانت هناك إشاعة قوية في عصر ما بعد الحرب الكونية الرابعة، فحواها أن (من يسمون بالشعراء) انقرضوا لأنهم كانوا يتناسلون فيما بينهم.

فلم تقرأ، أبدا ، سيدة الكون الأجمل قصيدة (جان).

* * *

★ قاص من الأردن.

المـــزار



عبدالإله عبدالقادر *

وجهها لم يعـرف مساحيق التجميـل منذ سنين، تخفـي شعرهـا تحت «شيلة» سـوداء، أصبحت ووجههـا صنوين لا يفترقان، وتـربط طـرف الشيلـة (بشنكال) رخيـص، قميصهـا الأسود توارثته عن أمهـا التي بدأت حزنها على زوجها وهي شابة، بـل توارثت كل أحزانها بما في ذلك فقدان الزوج.

هــذه أرض لا تـزرع إلا الأحــزان، ولا تحصد إلا الموت، تتلاشى الألـوان بنفس الوقت الـذي تولـد فيه، حيـاة بلا لـون، الأسود هـو السائد في كل مكان، ليـس له موسم محدد، ولا زمن مرسـوم، غير أن أيام عاشوراء هــي أكثر الأيام حـزنا وأكثـرها اتشـاحا بـالسواد، لأن النسـوة اعتدن الجمـع بين مصابهن ومصـاب الـزهراء وآل البيـت، أو هــي جـزء من عمليـة التطهير التي كـن يمارسنها للتنفيس عـن حزنهن وضيقهـن وقلقهن، خاصة وهن اللـواتي توارثن هذا الحزن عن أمهاتهن اللـواتي توارثنه عن جـداتهن، سنوات الحزن طويلـة وممتدة لم يحاول أحـد أن يعرف عددها، قبل منذ مقتل الحسين في كربلاء أو قبله، أو ربما بعده بسنوات ، المهم أن قـدر الانسان هنا هو الموت بفـاجعة، والأحزان سبيـل الناس للتنفيس، وهذا كان قدر العلوية، زوجة شرهان، فهي منذ أيام مصلوبة أمام أبواب السجن تمسك بيد ابنها الوحيد الذي قالت له:

– تعال نستقبل أباك، سيخرج اليوم من السجن.

لم يكن سالم قد شاهد أباه، فحينما ولد كان الأب قد اعتقل في يوم ولادته، بل حتى قبل أن يرى ظلام الحيـاة وبؤسها بدقائق، وحينما بدأ سالم بالنطق ، سأل عن أبيه مثل كـل أطفال الدنيا، وأخبرته العلوية أنه داخل السجـن ، ثم كـان عليها أن تفهمه معنـى السجن، مهمـة صعبة ومعقدة خاصة حينما بـدأ يلعب مع أترابه بالزقـاق أمام البيت، وبدأوا يسخرون منه لأن أباه في السجن، وانه مكان للقتلة واللصوص.

حارت العلـوية كيف يمكنهـا أن تشرح له أن شرهـان لم يكن لصا، ولا قاتلا، وأن سجنه جاء نتيجة لمواقفه الانسانية والوطنية ، ولقضية يؤمـن بعدالتها ، وان الظلم قـد عم وانتشر وحرق الأخضر واليابس.

بمرور الزمن، ومـن خلال حديثها اليومي، ولكثرة مـا حدثته عن مناقب أبيـه ورجولته «نشميته»، أدرك سالم كـل القصة، وحينما شاع خبر اطلاق سراح بعـض السجناء ومن بينهـم أبوه لذي سيخـرج من السجن بعد كل هذه السنين ..وكما أشيع بين المقربين والأهل والجيران.

تشبث بيد أمه وحاصرها بأسئلته عن شكله وطوله ولونه، بل كان كلما خرج سجين سألها إن كان هذا هو شرهان، لكنها كانت تخيب ظنه، مثلما خاب ظنها.

نامت ليالي أمام البوابة، ضربتها أشعة الشمس، واحتمت بعباءتها ولفت ابنها بها، اكتفت بجـرعة ماء وكسرة خبز، مؤملة نفسهـا بوليمة تدعو لها زوج صباهـا وحبيبها شرهان أبوسالم، الذي غـاب عنها منذ سنوات.

ترى هل سيعود ؟ كيـف شكله الآن بعد هـذه السنـوات التي لم تستطـع أن تـراه أو يراها خـلالها، تذكرت أقوال النـاس عن هذا السجن ورهبته ووحشة لياليه.

– يقولون الداخـل فيه مفقود، والخارج مولود..

– ترى هل سيـولد شرهان من جـديد؟ هل ستطالع وجهه، ابتسـاماته ؟ هل ستسمع حكاياتـه ، نكاته، أحاديثـه، هل سيضمها الى صدره، وتشـم رائحته الـرجوليـة وتتلمس وتعبث بشعـرات صدره الكثة، مـاذا سيقول عـن سالم الـذي لم يـر طفـولته، وبـراءته وسيفاجأ بطوله وشكله ، ولون عينيه؟

آلاف الأسئلة ومئـات الهواجس كـانت ترددها مـع نفسها وهي ترابط أمـام بوابة «مقر النيابـة»، وكلما كانت الشمس تغيب تفقد أملها في خروجـه ويتجدد هذا الأمل عند شروقها في صباح اليوم التالي، وهكذا منذ أسبوع حتى خرج كل الذين أفرج عنهم، لم تمتلك الشجاعة في سؤال أحد من هؤلاء الذين ولدوا من جديد، خوفا من خبر فـاجع، أو لعلهم لا يعرفـونه ، بل كانـت تريد أن تظل تعـايش حلمها الذي عـاشت عليه كل ليالي العـذاب التي مرت عليها منـذ ساعة اعتقال شرهان واقتيـاده الى المعتقل وهي تصرخ من مخاضهـا في سالم وفجيعتهـا باعتقـال شرهــان، وحتى هـذه اللحظـة التي تمتلىء أمـلا بعودته.

وهكذا ظلت العلويـة تخاف من السؤال نفسه، ومن الصدمـة التالية ، لكن (سالم) بعـد أن عجز من الانتظار وانتهت كـل أسئلته دون أن يحصل على جواب ما، وأغلقت بـوابة السجن عند غروب شمس اليـوم السابع من الانتظار ، وانفض الناس عن البوابة وأقفر الشارع إلا من حراسه المدججين بالكلاشينكوف ، فك يده من حصار كف أمه، وركض قاصدا الشرطي الذي كان يحرس البوابة، هزه بعنف ودون خوف:

– ما شفت أبوي شرهان .. شوكت يطلع؟!

دفعه الشرطي بأخمص رشاشته وقال له ببلادة:

– ما ظل أحد ما طلع!

– وشرهان ؟؟!!

صرخت الأم بوجه الشرطي لا إراديا..

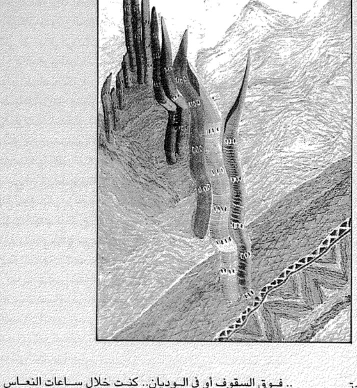
ابتسم الشرطـي متعجرفـا وبانتصـار أجوف، ولم يجب ، وظل يحرس بوابة السجن.

العلويـة لم تغادر مكانها عنـد بوابـة المعتقل .. ظلت مصلـوبة مكانها ، تشرق الشمس وتغـرب وهي لا تغادر المكان، أصبحـت مزارا وملاذا لكل أم أو زوجة أو أخت لم يخرج حبيبها من هذه البوابة.

ذات صباح لم يجدوا العلويـة عند بوابة المعتقـل ووجدوا مكانها مزارا بقبة خضراء مكسوة بالكاشاني، وقبرا وبخورا يحترق، وشموع تشتعل وبيارق تـرفرف فوق المزار، وكتاب الله مفتـوح على آية ﴿ تبت يدا أبي لهب وتب...... ﴾ صدق الله العظيم.

* * *

★ قاص من دولة الامارات العربية المتحدة.



أحلام الحيوات النائية

لي. ك. آبوت

ترجمة: دنيا ميخائيل *

حياتي الحالة هي ضحية الصيف الذي تركتني فيه زوجتي مثل سراب يتلاشى تدريجيا، كلما اقتربنا من نهايتنا، طوال سنوات زواجنا الأربع عشرة وأنا أحلم مصورا كل ما عرفته وما تخوفت منه وما أحببته من العالم المستيقظ في رقادي، فإذا رأيت حيوان الجيران (ولنقل حصانا أو كلبا مثلا) فسأرى العشرات من تلك الحيوانات في أحلامي تلك الليلة، الحيوانات التي أفهم لغتها جيدا وأكن لها الاحترام، الحيوانات التي أندب حظها مثلما أندب حظي.

في ساعات الصباح الأولى بعد ولادة ابننا البكر، كنت أشاهد سربا من الحمام من غرفة المستشفى التي كانت ترقد فيها زوجتي، كانت المئات منها ـ كأي طيور سارحة العيون ـ ترفرف بأجنحتها وتلتف في هرج ومرج في الهواء يزقزق طائرها زقزقة حزينة مدوية متواصلة مثل ثرثرة الحفلات.

بعد ساعات، كنت نائما في البيت عندما سمعت ضجة متميزة لطيور الحلم تلك كانت تثرثر وكنت أتحسس الحديث الذي تتناقله بينها حتى أني استيقظت من نومي مبتسما وكأني سمعت أسرارا تكفي حيويتها لأن أعيش بها. أينما كانوا. كنت شمالا أو جنوبا. في مناخ حسن أو رديء.. صوب الأشجار أو قرب شاطيء.. فوق السقوف أو في الوديان.. كنت خلال ساعات النعاس حمامة.

مرة أخرى وأنا أقضي العطلة في (ديزني لاند) صرت الناس الذين مررنا بهم في الطريق، أولئك الذين ضخوا لنا الوقود أو الذين طبخوا لنا الهمبرجر أو الذين وقفوا وراء طاولات الفنادق التي مكثنا فيها .. صرت النادل في مطعم (الفونيكس) .. صرت السيدة الشقراء الواقفة عند مدخل حديقة حيوانات (سان دياغو) وكان طفلها إما مصابا بمغص أو متخما جدا... صرت سواق السيارات التي اجتزناها خلال الستين ميلا في الساعة .. صرت المواطنين الذين أشرنا حول أوطانهم في الأطلس: سانتا تربارة، لاغونا بيتش ، سان ماتيو، اني سددت أثمان قوائم جمعياتهم وتسوقت وأكلت وتذمرت عوضا عنهم.. في نهاية أسابيعنا الأربعة ، عندما كنت أسوق من (سان فرانسيسكو) جنوبا نحو بيتنا في (لاسكروسيس)، كنت في الأعالي .. كنت الطيارين الذين ثرثرتهم متميزة مثل ثرثرة الطيور..

ولكن عندما تركتني كارين توقفت أحلامي عن النبض لم تتوقف على نحو مفاجيء كانتهاء شريط حياتي الروحية، وإنما توقفت تدريجيا وكأن العالم الذي في داخلي أصبح عرضة للتآكل بفعل العناصر الطبيعية للماء والهواء وبفعل العناصر غير الطبيعية للكآبة وانعدام الحب.

★ كاتبة تعيش في أمريكا.

اللوحة للفنان صبري الحيقي ـ اليمن.

كنت في ليلة وحدتي الأولى كأي جنرال .. كأني جورج أرمسترونج كوستر بشعره الأشقر وشريطه الذهبي المجدول في سترته الحريرية الضيقة التي تشد على بطن رجل كسول مثلي.

كان صوتي الحالم صارما ومفردات لغتي متقنة وجادة كتلك التي نقرأها في أي كتاب مدرسي.

عندما رن المنبه ، استيقظت من ذلك الحلم الذي أصدرت فيه أوامر مطاعة بكل سرعة وسرور وسمعت أسمي ينادى به كثيرا استيقظت قائلا : «نعم، هل من خدمة؟».

وقفت بانشداه (كما أتذكر) بجانب السرير (كما اعتقد) يقظا مثل حارس متمنيا أن أعرف الطارىء الذي أعادني الى ضوء النهار ثانية. قلت : «كارين؟» ، «ما الخبر؟» وبرغم اني كنت بكامل وعيي الا أن نصفي الذي تركته كارين جانبا وذهبت عند أختها في (البازو) كان يؤمن بأنها ماتزال هنا، إن لم تكن في الحمام فمن المؤكد أنها في المطبخ. دخلت الى فندقي (دنبي) باحثا عنها. بدت غرف النوم خالية مهجورة الأسرة مرتبة، الخزانات مقفلة، الدمى في مواضعها، فتشت عنها وكان اسمها مايزال يتردد في ذاكرتي.

هنا شجيراتها (السرخس والوردية)، هنا كتبها ومعظم ملابسها سواها هي .. ليست هنا .. عندما فتحت باب الفناء متأملا شجيرات الورد التي زرعتها في السنة الماضية انهارت قواي، شعرت كمن أصابته لكمة قوية، كنت مصعوقا حقا... شيء مرعب جعلني أتهادى قسرا.

ناديت ثانية : «كارين ؟» الا أنني لم أكن أعنيها هذه المرة ، فاسمها ليس سوى كلمة تمثل شيئا لن يكون هنا أبدا كلمة ترمز الى الغياب مثل الظلمة نفسها اذ تمهد السبيل لليقظة. في الأسابيع التي تلت ذلك، كانت أحلامي تأتي بسرعة وبصورة مشوشة غير متكاملة .. لم تكن لها بدايات ،أما نهاياتها فلم تختتم وانما قطعت قطعا وكأنها مشاهد متسللة وصور ومضية خاطفة جمعها قلبي الأحمق المضطرب.

جاءت العائلة ثم ذهبت.. ولد أبنائي كبروا قاربوا سن البلوغ بسرعة مذهلة ، والدي الغائب عن الأنظار ظهر الآن بقبعته الأنيقة مرتديا ملابس لعبة الجولف. لم يتكلم ، لم أره كالسابق متسمرا عند واجهة التليفزيون وسيماء موظفة البنك الثابتة المشؤومة بل كان يضرب سائقه بين فينة وأخرى ضربة تستعرض المقدرة العقلية والعضلية بصورة يحسد عليها. كنت أرى أمي أيضا،فما أن يرخي الليل سدوله حتى تجلس عند حانة مسرح النادي الريفي بملابس السباحة ذات القطعة الواحدة غير الجذابة التي أشرطتها العريضة تحني الأكتاف أما تنورتها فهي تناسب الأطفال أكثر. كانت تحرك الماء بقدميها وهكذا دواليك مشيرة بنشوة غامرة صوب طفل نحيف ذي حفاظات تبعثر فينقع في حوض سباحة الأطفال.

ذات ليلة، شاهدت أصدقائي القلائل الذين عرفتهم في صباي - مايك رونيان وجون ريزنار وجيمي بولارد — كما شاهدت أول بيت سكنا فيه — في ويست غالاجير - بقرب حقل القطن حيث كنا نتسابق بدراجاتنا الهوائية التي استبدلناها فيما بعد بالفرد المهترىء ذي البابين، وشاهدت كلية (تاكساس) التي لم أتمكن من التخرج فيها وحجرة القسم الداخلي التي عشت فيها وحانة الزيات «اليك والأسر» التي سكرت مرة فيها حتى الثمالة. كلها ذكريات تصيبني بالحزن والأرق.

في أحيان كثيرة، كثيرة جدا لا يسعني تعدادها، أشاهد وجوها وأحداثا مصطفة جنبا الى جنب وكأن علّي أن أقارن بينها، وكأن علّي أن أجد صلة بين ما يقع في اليسار حيث زوجتي في البيت بملابس السهرة وبين ما يحدث في اليمين حيث أنا في مقهى النادي الريفي لم أشاهد شيئا .. لا معنى للأشياء ولا أهمية .. لم أكن في دائرة الأشياء .. بعيدا عما كنت أراه في رقادي وبعيدا عما كنت أراه في يقظتي.

كنت آوي الى فراشي بعد أخبار الساعة العاشرة وقبل أن أهيىء المنبه وأطفىء المصباح أتساءل مع نفسي : يا ترى أية أحلام بلهاء غريبة بائسة أو بهيجة ستأتيني؟ لم أحلم مرة بعملي بوصفي مدرس رياضيات الصف التاسع ولا بأي من الذين أعرفهم، لم أحلم بمديري وصديقي المفضل هيرب سوثيمان ولا بسكرتيرته أميلي روبرت ولا بأي من الصبيان الذين دربتهم في فريق كرة القدم، بدأت أعتبر اللاوعي الذي تتدفق منه أحلامنا مثل شبكة صيد الأسماك التي نسيجها واسع جدا قياسا الى مجرى الحياة في أيلول ، قذفت بي أحلامي الى العمل. فكنت كل ليلة أقطف الأوراق من أشجار لاوجود لها، كنت أقطفها ورقة ورقة ثم أجمعها أكواما حتى أذني.

كتبت اسمي بإحدى يدي ثم كتبت باليد الأخرى، كتبته بالحبر وبالقلم العادي، في ورقة مخططة وأخرى بيضاء. مرة ، مشيت في نومي بعد أن أتصلت بي كارين هاتفيا وكانت كلماتها الأخيرة غير شخصية اطلاقا حتى أن سكان المريخ يمكنهم أن يتفوهوا بها. كان حلمي يجسد ظمأ، فحينما هدأ المنبه وأنا واقف نائم وجدت خمسة أقداح من الماء وأود أن أخبرك الآن بأني شربتها جميعا على نحو بطيء وجاد وكأني لم أجرؤ، وكأن ما أمرتني أحلامي القيام به جزاء الاهمال الذي أصابني لا يقل عن الموت نفسه.

نعم ، تجرعتها، وبعد كل جرعة في أثناء الصمت الجليدي ما بين وضع قدح ورفع آخر كنت أتخيل نفسي مع كارين في فترة زواجنا إذ كنت شابا عاقلا لا يعرف ما يضمره الزمن للحب.

بعد سنة تقريبا جاءت آخر أحلامي ، إذ كان ذلك إثر انتهاء اجراءات الطلاق فعرفت أن علي أن أمضي مجددا في طريقي. كان ذلك قبل بضع سنين إذ كنت ألعب (البوكر) في حجيرة الرجال في النادي الريفي. كنا خمسة، كلهم متزوجون ما عداي. وعشرون دولارا هي كل ما يمكنك أن تخسره في هذه اللعبة المحددة بربع دولار، وكنا نحتسي الشراب ونطلب شطائر اللحم من مشرب

الحـ ـق الثاني، ولما نتأخر نستحم أو نغطس في المسبح أو نخرج الى ميـ ـن السياقة لنصبح مجانين.

في ليلة الحلـم ذاك، كنت آخر مـن غادر ولم يكن لمشهـد كسب النـ ـود أي تأثير عليّ، ليس هناك مكان للـذهاب إليه فايدي ذهب الى بو ـي في البيت وماكس ذهب الى جين أما الآخرون فذهب كل واحد منهـم الى زوجته، وأنـا كنت هنـاك مرتميـا على كرسي مسرفـا في الشراب مصغيا الى أصوات الشـواء وما يتقطر من اللحـم في قدور الهواء الطلق.

ألقيت بنفسي في حوض السباحة بكامل ملابسي وأحذيتي تماما مثلما كنت أفعـل في طفولتي منجذبـا نحو النهاية العميقـة خمسة عشر قـدمـا تحت الماء حيـث السكون الثقيـل وضغـط الماء الـذي يغمرني ليزيد من وقع جـاذبية الأرض عليّ، كنت أغوص عميقا في الماء محاولا تأجيل عودتي الى اليابسة بقدر المستطاع.

شعـرت بتحسن فلـدي زوجة تعيـش في مكـان ما وأبنـاء لم يصبهم ما حـدث بأذى كبير ووظيفة لا بأس بها والأهـم من ذلك كله، لدي ليلي الخاص بنجـومه المتناثرة التي تكفـي لأن تمنح كل وطن أمنية وغيومه التي تخبرك بقـدوم المطر ونسائمه التي تجلب معها شـذى الأزهار التي غـرسناهـا في الجوار في وادي ميسيلا ، أتذكـر أني غنيت وهـا أنا الآن أستمـع لذاك الغنـاء ثانيـة وكأني غريب عن نفسي مخاطبا إياها في غضـون الليل : هنالك رجل يغني بصوت خدشته السجائر والكحول، انه رجل سعيد.

علقت مـلابسي النديـة على السياج الحديـدي وتأملت المكان. أمعنت النظر في البنـايات.. واجهة السوق.. قـاعة الرقص.. غـرفة السيدات في الطابـق العلوي.. وخلف ذلك كله قريتـي التي ثلثها لا ينام وليس له عمل يؤديه.

بامكـاني من هنا أن أرى هايبرت وهـو يدق المسمار وأن أرى مسرح روكيت وأن أرى مركز لوريتو التجاري الذي محا منعطف الشـارع الـرئيسي عـن الأنظـار. بـإمكـاني أن أسمـع محركـات السيارات التي تصدر أصواتا خـافتة متواصلة.. وعجبت لمن كان هناك!

تمنيت لو كان بـامكاني أن أزيح التل الذي أمامـي لأتمكن من الاشارة الى بيتي والبيوت التي أمر بها يوميا في طريقي الى مدرسة (الاميدا) المتوسطة.

كنـت أجمع شتات عـالمي مثلما تجمـع الأحلام شتـات نفسي. أينما أنظر، أكشـف عن شيء ما. شجـرة صفصـاف .. مـرآب .. قد يبدو الشيء أحلى من هنا أو هناك أو هنـالك.. شعور مجرد منحني ايـاه جاك دانيـال الذي أحبـه، شاهـدت العالم الـذي تمكنت مـن تشييده في خيـالي لأجل ستين ألـف نفس بشريـة تشاركنـي فيه، فالبيت أصبـح في خيالي قلعة.. برجـا .. مصباحا شارعـا. وكأني كنت أحل مسألة رياضية لصفي (س) مع (ص) و(أ) مع (ب).

بعد مرور ساعة من الوقـت، جلست على كرسي بسيط بجانب حوض السبـاحة فقد أصبحـت هذه القريـة الواسعة في (دونـا آنا كاونتي) تلفت الأنظار الى طرازها العتيق وتضم مختلف الأجناس إليها فمنـذ قديم الزمـان ونحن نتوق الى مثلها دون جـدوى. كان للمرح والطـرب والبهجة والفضيلة أوجه عـديدة تلك الليلـة حتى اني وضعت كل ما سرقه الزمن ومـا هشمه وما أحزنه في الجيوب والقلوب والعقول، ثم حلمت.

أؤمن بأننا نسمع الكثير عن حقائق ذواتنا ودواخل حياتنا من خلال الكتـب والمجلات والتليفزيـون ، فنسمع بأننـا حسنون أو سيئون ، كالكلاب أو ليس كالكـلاب ، كالملائكة أو ليس كالملائكة، فينا خلل أو بالغون حد الكمال، فنضيـع وسط القيل والقال الذي يفشي به المعلمون والـواعظون والأساتذة والسيـاسيون والأطباء وكل الخبراء الثـرثارين، ولكننـا لا نمس ذواتنا الحقـة ولا نعرف لغتهـا الخاصـة ولا نتـوغل فيهـا الا في الأحـلام، أحـلام الحمام وأحلام الماضي وأحلام الراحلين منذ زمن بعيد.

تـراءت في حلمـي الأخير صحـراؤنا التـي تحيـط بـ (لاس كـروسيز) حيـث آلاف الأميـال المربعة مـن الـرمال والصخـور والأدغال التي يقول عنها صوت القيامة : انها ستكون يوما بيتك.

كان عالما راكدا مجدبا مثل المقـلاة وفي الحافة وميض خاطف كالبرق. كـان عالم مـن السموات الحمـر والصفر والخضر وكـل الألوان التي يحبها الشعراء، فيشرق نور المكان ويتلألأ هنا وهناك وحلمت بـأني كنت وسـط كل ذلـك في مفترق طرق مجهـولة وفي العمر نفسه، تسع وثلاثون سنـة وبصحة جيدة. كان بامكاني أن أذهب يمينا أو يسارا أو الى الامام ولكن الخيار لا يهم الرجل الذي كنته حينذاك.

كنت أعرف أن علي أن أرى شيئـا ما ، ولم يمض وقت طـويل حتى رأيت شيئا في الأرض النائية اليبـاب التي تضيء بوهن، رأيت نفسي .. أسود مقابل أبيض .. عملاق في أرض ضئيلة.

قلت : «حسنا .. حسنا» .. كانـت ذاتي وهي العالم المكون مما كنته وفعلته تحادثني بروية وهدوء، وكنت أسمع وأفهم ما تقول. ثم تقـدمت صوب نفسي، شـاهدت الرجـل الذي أكونـه الآن وهو يمشي صوب الماء الذي كنته ويحتضنه مثلما يحتضن الأب أطفاله ، يتعانقان، المستقبل يهز مهـد الحاضر والحاضر فك وثاق روحه ومشابكها وأقفالها وسلمتها للآخر عـن طيب خاطر.. كانا هناك، كلاهما في أرض الأحـلام تحت السماء وفوق الجحيم .. صـورتا رجل واحد تتعانقان عناقا لا ينتهي الا عند القيامة.

عن الكاتب

لي . ك . آبوت: كاتـب أمريكي معروف أصدر عـددا من الكتب آخرهـا مجموعـة قصصية بعنوان «غـرباء في الفـردوس». وهو يعمـل محاضرا في جامعـة كليفـلانـد. القصة المختـارة «أحـلام الحيوات النائيـة» مأخوذة من كتـاب موسوعي بعنـوان «أحسن القصص الأمريكية القصيرة في عام ١٩٨٧».

* * *

فعل الفولاذ

الى أمجد ناصر

محمود الرحبي *

بدأ المشهد بسقوط ـ كنت أرقبه من زاوية تطل مباشرة فوق رأسه ــ إمرأة كسيحة نصف عمياء، تتلمس أي شيء أمامها لتستدل به على طريقها، حين صوب طرف حذائه بين ساقيها، لتسقط ملتوية تحت جسم السيارة، تهذي بلعنات لا تعرف إلى من توجهها، والفاعل يعتصر من الضحك، قابضا بطنه، ينز من طرفي أشداقه عرق وبصاق، وعندما تمتلئ رئتاه بالضحك، ويختنق حلقه، وتتعسر أنفاسه يطلق فحيحا متتابعا يستعيد بها هدوءه، ثم يتصنع مساعدتها وينحني فوق فتحة أذنها.

– هاتي يدك لأساعدك.

– أشكرك يا بني. لعنة الله على هؤلاء الأطفال.

وعندما تختفي العجوز ،وهي تسحب أنينها وعرج واضح في ركبتها، تسقط ضحية أخرى.

لا يميز بين عابر وآخر، أطفال، مسنون، موظفون، الكل يجب أن يذوق مرارة التعثر تحت وطأة ساقه المنزلقة كلوح شائك من جانب الممر.

كان يقتنص ضحاياه بمهارة يخرج طرفا صغيرا من حذائه أسفل السيارة التي يتكيء على مؤخرتها ، مرفوع الرأس ، مغمض العينين يتمتم بأغنية هادئة في وضع يثير الحيرة للساقطين ، وضع لا يمكن أن يتوقعوا فيه أن سبب سقوطهم هو قدم بشرية وليس شيئا آخر.

الضحية الثانية موظف ، هزيل الجسم، يرتدي لباسا أنيقا مرفوع الرأس ، يخطو بسرعة ، يسقط على ركبتيه، لكنه يتمالك نفسه ويقف ، يلتفت ليتأكد أن أحدا لم يره، ونظراته لا تخلو من الاستغراب عن سبب سقطته تلك، يواصل مشيته الشامخة وهو ينفض جوانب بنطاله في عجل، كان شيئا لم يكن.

وعندما تختفي الضحية يصهل الفاعل صهلة يلتفت اليها الشارع بأسره.

الضحية الثالثة حمار، ، يجرجر وراءه عربة مليئة بالخضار، يجهز الفاعل بوز حذائه الفولاذية، بخفة بين حديد إطارها الخلفي، فيختل توازن العربة، وتميل أمام أحد القادمين من الجهة المقابلة، الذي يثني يده مرتبكا على حافتها ، لتهوي وقد تناثرت أحشاؤها الخضراء فوق التراب، أمام استغراب حاد لسائقها وتساؤل كاد يؤدي به الى الجنون.

الوقت غروب والرؤية مائعة ، وغبار يحدثه تحرك نتف بنايات منهارة منذ زمن على جوانب الطريق.

سيدة تخور أمام قدمي طفلتها، تصطدم جبهتها بصفحة باب السيارة الموصد وتدوي مؤخرتها مرتطمة فوق حصى الشارع، ولكي تواري سهام النظرات المشدوهة، تنقض على خد طفلتها وتلطمه لطمتين قبل أن تبتعد.

ضحية أخرى، شاب ثمل، يبعج باب السيارة بركلات قوية من حذائه وهو يزحف موزعا بصاقه في الأرجاء.

وفجأة ولسبب في رأسه زحلق الفاعل ظهره من مؤخرة السيارة وانحرف مبتعدا وهو يرفرف يديه في قرف.

وعندما اختفى الفاعل ، اجتاح الشارع شحوب غريب، شحوب امتد الى رأسي المتدلي من فتحة نافذة تطل عموديا على ذلك الزقاق الخافت.

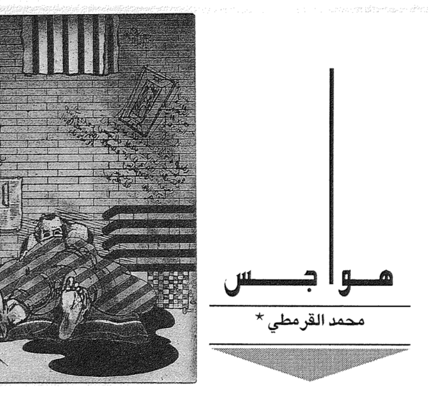
كان رأسي لا يتحرك حينما كان الفاعل موجودا، كان لا يتحرك كقطعة من الطوب، كقطعة طرية من الطوب، تخاف أن تتحرك لكي لا تتناثر أجزاؤها ، وعندما اختفى الفاعل فجأة، حينذاك فقط تحرك رأسي تحرك شادا معه رقبتي وجزءا من ظهري الى خارج النافذة مقلبا عيني في الفضاء. تحرك ليبحث عن مشهد آخر، عن أي مشهد يمكنه أن يثير صمت ذلك الشارع ، تحرك لأن فراغا شاسعا، لأن فراغا شاسعا وشرسا كان يمور خفية في الأرجاء ، ما لبث وأن استعاد دورته الفوارة فور اختفاء الفاعل.

وعندما يئس رأسي من إيجاد شيء في الممر وعندما تعبت يداي المسمرتان بصلابة على حافة خشب النافذة، دخل رأسي الى قلب الغرفة، متبوعا بيدي اللتين تئنان تعبا، أمر رأسي يدي أن تغلقا فتحتي النافذة، ترددتا في تنفيذ ما قال، وعندما الح رأسي عليها بنبرته القوية انصاعتا لأمره، فاغلقتا النافذة بقوة كاد يتناثر معهما الزجاج بعيدا، ثم أمر رأسي يدي أن تفعلا شيئا، أي شيء ترددت يداي مرة أخرى، ولكنهما لم تلبثا وان حركتا أطرافهما نبشا في أشياء الغرفة في أثاثها وبين جيوب الملابس، وفوق الطاولة أخذت يداي تحركان الأوراق في عبث تقلبات دون هدف ورأسي ينظر اليهما في شرود، ثم أمرهما ان تتوقفا وأن تبحثا عن قلم، فشرعت يداي تقلبان عن قلم، ورأسي ينظر إليهما في ضيق، مقطبا خطوط جبينه، ثم أمرهما أن تبحثا أكثر، كانت يداي تقلبان في نفور، وتبعثران كلما تقع عليه أصابعهما، وكانت قدماي الصامتتان هما من يحمل ذلك العبء الشقي، وعندما وجدت يداي القلم اختفت خطوط جبين رأسي وهدأت نظراته ، ثم أمرهما مرة أخرى أن تحضرا الدفتر المستلقي فوق السرير ، فتحركت يداي لاحضار ذلك الدفتر ثم أمرهما رأسي أن تحركا صفحات ذلك الكراس في هدوء،ثم في سرعة، ثم أن تقفا عند الصفحة البيضاء ، ثم أن تقبضا على القلم، وان تثنياه على رأس الصفحة البيضاء ، ثم أن تكتبا دون تردد أو كسل ما سوف يمليه رأسي عليهما كان رأسي يسرح بعيدا قبل أن يكتشف الكلمة الأولى (فعل) ويسرح بعيدا قبل أن يكملها (الفولاذ)، ثم يغمض عينيه طويلا ، وكانت يداي تنتظران في سأم ما سوف يمليه رأسي عليهما وكانت قدماي الصامتتان هما من يحمل ذلك العبء الشقي.

بعد ذلك انثالت العبارات دون توقف كأنما وحي مشاكس، انقشع غطاؤه السميك فجأة، وانفلت ساقطا فوق رأسي، أو كأنما صندوق مائي يحمله رأسي مغلقا من زمن ، انفجر بغتة ، وتهاطلت مياهه الزرقاء حتى آخر قطرة، عند ذلك كانت يداي تتحركان دون توقف تتحركان والتعب يعصر مفاصلهما، وكان رأسي المستبد لا يعرف لهما شفقة، وكانت قدماي الخرساوان والملكوزتان أسفل جسد تتصارع أعضاؤه دون هوادة هما من يحمل ذلك العبء الشقي.

* * *

★ قاص من سلطنة عمان.



هـواجـس

محمد القرمطي *

الوحدة :

غرفة مهجورة تتوافد إليها غـربان الوساوس العمياء، تحيلك الى جيفة منتفخـة باللامعنـى حيث يلذ لها نهش اللحـم الاسفنجي الذي يتحلل مـع الظلام، تهرب الأشياء بذكرياتها مثـل غزال يجفل من صوت تساقط الأشجار، وقد أصبحت باهتة بلا طعم أو لون أو رائحة ، ويسكن الألم القادم من خلجان الذاكرة البعيدة جدا. تتورم الأشيـاء في الماضي وتظهر حقيقتهـا الهلامية عنـدمـا ترى الأفكـار مقلوبة على أعقـابها كاشفة عن مـؤخرتها كقرد كان قـد شاخ على مسرح المهرجـانات تنسجم المتنـاقضات في رداء الأصل الـوجودي بينما يبدو المعقـول أكثر تنـاحرا عن أسـلافه البـدائيين هكذا، أرى الخرافة أكثر تألقا على ذؤابة الفجر المتعقل.

الغرفة :

جسد متعب ينسل إليه الظلام وسـط أحلام حطمتها عواصف القهر والمستحيلات ، فقيرة كفقر أحلامي تتعاطف مع وحدتي فيها مثلما يتعاطف السجان المقهور / المسحـوق مع السجين لحظة شد حبل المشنقة على عنقه.

تبدو كـذلك، وأكثـر من ذلك أنـه تستدعي أشبـاح الذكـريات ومخلـوقـات يستحيـل التعايـش بينهـا وبين الانسـان في أحسـن الأحوال. تجهض المشاريـع الطفولية متواطئة مع عـواصف القهر والخديعة.

اليقظة:

في الصباح، حيـث رأيتني هلعا، متـوترا، مثقلا بغيـوم اليقظة الصعبة ، داهمني صديقي المجنون ، وقد ساءته البشاعة الجسدية لمخلوق أقلق منامه ذعر قادم مع قبائل الريح، بخطاباته الشهوانية «ما رأيـك في حمام بخار؟ سيريـح الأعصاب وستنسلـخ قاذورات الـزمن المتراكمـة على الجسـد وستصبـح كطائر متفـائل مـع أول إشراقة لشمـس الصباح. ما أجمل طقس هـذا اليوم، يدعـو للبهجة والانتشاء!!» راقبتـه بعينين متثاقلتين وأنا أنهض متلكئـا، تتملكني الدهشـة من تفاؤلية المجـانين المفرطة أحيانـا.. وأردف يقول «على مقـربـة مـن هنـا، يقبـع حمام شعبي تحت الأرض، ومـن الجهـة الأخرى يتمدد البحر كثعبـان داهمه البيات الشتوي. وحتى يثيرني أكثر ـــ تابع ـــ وهناك سنلتقي صاحبـات الملك صاحبـات البهجة، المخلوقات الأنثوية».

أحلام :

كان امتـدادا لأحلام البارحة، حيـث كنت نائما بـانشراح تام. راودتني أحـلام سعيدة في المنام. أحـلام أن أكون أنـا، الاحساس بـالحياة معنـى السعادة، فضـاء الحرية ، حـلاوة الروح، كماليـة الكائنات مـن حولي. كلمات لم أشعر بها من قبل، عـالم لم أحس به أبدا، روح لم تستكـن بعد الا في منامي، كـانت شيئا جميـلا. وكنت أتمنـى أن يـدوم النـوم طـويلا مـا دمـت سعيدا بـه، يصـور لي مشروعات جميلة في فضاء ما.

كان هذا هـو الجزء الذي أتذكره مـن الحلم، أنا قبل ذلـك، فلا

★ قاص من سلطنة عمان.
اللوحة للفنان يوسف عبدلكي ـ سوريا.

أتذكر إلا أنني أتيت لزيارة صديقي المجنون يصاحبني شعور بالوحدة والاحباط.

صديقي المجنون:

«هيا .. هيا، قف على قدميك» صرخ الصديق المجنون كلاعب سيرك يستنهض أسدا لبدء لعبة تهريجية وواصل اغراءاته لي «من معصرة الحي الشعبي سنعب من عصائر الفواكه، وسنرتشف القهوة في أضخم فندق في المدينة، وسنتناول طعام الغداء في مطعم للمأكولات البحرية قدام البحر أليس هذا جميلا؟؟».

لم أستوعب إغراءاته، لكنني وافقته بهزة من رأسي المخذول، مستسلما لخيالات جنونه العظيم. «هل تعرف ما الذي يجمع بين الأماكن التي سنرتادها؟ كاشفا عن شيء من جنونه. دون الانتظار لرد فعل مني مثل ديكتاتورية الديموقراطيين، أجاب «الفتيان... الفتيات يا صاحبي، أينما تحل هناك ستلاقي الممكن واللاممكن، الوعي واللاوعي، الشيء واللاشيء، وهناك حيث البحر سيكون كل شيء أمام ناظريك، كل شيء بما فيه نفسك، هناك العري من أجل البحر، هناك يلذ لك دفء الشمس وخدرها، هناك ستتعلم أن تكون منبطحا مستسلما بملء ارادتك. الكل يمتزج بالكل ولا شيء يفصل الشيء عن الشيء، تختلط كل الأمور والأطياف والأفكار. تحت سطح البحر سترى مناوشات صبيانية بين فتيات مع بعضهن، وسترى فتاة تمتطي ظهر رجل قوست ظهره كثرة الانحناءات، أو فتاة تضغط عنق شاب بين فخذيها عله يؤمن بأفكارها الباردة المنزلقة من الشق الشهواني، وسترى مشاهدات مألوفة مثل شاب يغوص الى الأعماق مع فتاة في لقطة عناق الدب وسترى الكثير والكثير، ساعتها سيحلو لك احتساء شيء من الجعة، والبحر سيقذفك الى نفسك، ذاتك التي سيجلبها لك من بعيد، مما وراء الأحلام مما وراء الغياب، سيخلصك من صداعاتك المزمنة».

أي مجنون هذا الذي سينسفني هذا الصباح، أي معتوه أنا الذي يرافق المجانين، أي قدر هذا الذي يجمعنا. أعرف أنه قدر واحد يؤلف الشطح في رؤوسنا ولكل منا شطحه الخاص.

جنوني لا يبزغ الآن في النهارات الكاذبة. ينبثق عندما أكون وحدي في خلوتي، حينما تهدر سيول مخيلتي تجرف معها أشكال مخلوقات ذكورية لها شبق أنثوي، استسلام أسود، سجود المتغطرسين، وتساقط الصولجانات. جنوني هو الفرح الذي انتظره، ليس الفرح الذي يتطاير مع الريح، ليس صرعة أزياء ولا من صرعة الفن والأدب، بل هو الفرح بانقلاب كوني بالدمار الجميل بالموت السعيد، بالحرائق والفيضانات والفيضانات الروحية.

أمنيات:

بكل المودة التي داهمتني على حين غرة، سرت بجانب الصديق تتقدمني مواكب اللاشعور تشق لي طريقا عبر الذاكرة ضباب ينحدر على جبيني، يغسل مقلتي بملح الصبا، أخالني فتيا أسمي الدنيا بيتا والوطن بيتا والأم بيتا والغرفة الصغيرة بيتا والسرير الخشبي القديم بيتا والدثار بيتا ونفسي بيتا وأنت لي بيت ما دمت عذراء يا سيدة الفتنة، يا من ماتت وهي تحبني بجنون، أنا وأنت في جنون شامخ. وكان حنيني للبيت عذابا يجلدني صباح مساء مع كل رمق، مع كل نبض، مع كل أفق حتى لو كان ضبابيا، مع كل روحي التي تبعثرت وهي لا تزال جنينا. أتذكر اليأس الذي دب الى روحي مثلما تدب جحافل النمل الى مملكتها، وأنا طفل رضيع ماتت أمه وهو على حضنها، هكذا بت وحيدا في حياة أكبر مني، حياة صعبة وقاسية ليس فيها مكان للطفولي والبريء.

لم يبق الا هذا الصديق المجنون الذي لا يأبه لهذا العالم سوى نفسه والحياة لنفسه. معه أجد العزاء لنفسي ولروحي التي شاخت مبكرا. حاولت أن أكون شبيها به، أن أكون التوأم، الظل، دون جدوى. كل منا يجد في الآخر ما يتمنى أن يكونه دون المقدرة على تحقيق ذلك.

هو يتمنى أن يصبح مثلي كسولا، خاملا، يعبد النوم لينسى، يبني حصون العزلة لنفسه، ينصاع للموت الذي يهرب منه، الموت للجسد، للذاكرة، للخوف، لكل من عرفهم حتى لا يلتقي بهم ويذكروه بشيء.

وأنا أتمنى أن أصبح مثله فاقدا للعقل السوي، أدمر الأشياء قبل أن تستقر في رأسي بثوبها المنتفخ وتخلق لي فكرة، ألامس روح الحياة دون الغوص في جوانبها المؤلمة، الاحساس بأني أمتلك الحياة وأن الكون ملك لي، خلق من أجلي. التعسف وسيلتي لاختراق الحواجز النابتة في الرأس، لاختراق الحياة، أن تتقدم المفارقات بخنوع لتتآلف أمامي لحظة.

الفتاة:

في طريقنا الى حمام البخار الشعبي، انضمت إلينا فتاة ذات عمر بوهيمي، كأنها مخلوق من نار كانت على موعد مع صديقي المجنون. سرنا تتوسطنا الفتاة، كل منا يلف ذراعه حول خاصرتها المستديرة. حينها شعرت بدفء يتسرب الى عروقي، ينعش الحياة فيها. تقافزت نوارس النشوة حملتني عن الأرض، فقدت الاحساس بجسمي المحمول ما عدا الأصابع المتشبثة بلحم الخاصرة. أحسست بثورة اللحم نسيج اللحم والعظم والجلد الشبقي ثورة ودودة ملحة في النفس، تتصدر قافلة التفرد، أشياء لا نعرفها، نحسها فقط أحسها كغليان مراجل الولائم توقظ أعضاء الجسد النائم، الفاتر في راحة الحركة، تهاوت الأصابع النائمة على الخاصرة الى الأسفل فردها الردف الى أعقابها. مداعبة الردف هذه لا مبالية، ربما كانت تفكر في أمر ما، ترسم المشاريع في ضباب الحمام الآتي حيث نحن الثلاثة فقط، أتمنى أن نكون ثلاثة فقط كي لا أخجل. كلا، ليس الخجل هو خوفي بل هو فشل ما تصورته إنقاذا لي على مصطبة البخار حيث أستلقي عاريا. تجلس الفتاة عند رأسي بعد هنيهة تأمرني أن أدس رأسي في حضنها. أطيعها مسرورا، أغمس رأسي في الحضن، حيث الضباب القادم من الأحشاء عبر مضيق الحياة/ اللذة. هكذا إذن!! كلمة سحرية فقط، أفتقدها طبعا، هي «كن»، وسيكون ما أشاء. رأيت البداية، زلال الكون، زلال الطفولة، تلك القدرة الخارقة التي تخلق مصير الانسان لدنا، ترفا، بوهيمية الحياة. وعندما نكبر، نكون قد قسونا، تخشبنا، وغادرنا الزلال زلال الانسانية. أصبحنا كالشعرة ذات الحد الواحد، نقتلع بها جذورنا أولا، ثم لابد من

اقتلاع جذور الآخرين، حتى تكتمل المساواة وحتى تبقى الشعرة السوداء تلهمنا دائما عندما نضعف عندما نعشق.

قلت : أحن الى أمي...

اختلطت دموعها بالضباب الكثيف : وأنا أيضا.. أتشمّ راحتها؟

– وأنت أيضا ! أنا أحن لها لأني...

– أعرف .. أعرف... لأننا نعشق الزلال ذاته. هل تعرف ما يجول بخلدي الآن؟ سأخبرك .. شيء مقزز أن يهب الانسان شيئا مجانيا للآخرين. حقيرة تلك العواطف التي تعرف بالانسانية. هل تعلم انني وحيدة، رغم كل جحافل العشاق التي تلتف حولي؟ صديقك، فقط ، من تثب روحي إليه. وهو قربي ، أحس وكأن حمى العواطف تنسل مني كالجيوش المتقهقرة ، أحس بأنني قوية / مدمرة .

– إذن، أنتما عاشقان!!

– بلى .. نعشق الجنون حيث لا حدود، حيث لا شفقة.

وكأنها همست في أذني «أرخ أصابعك التي تؤلم خاصرتي، لقد كشفت عن آفاق روحك الشائخة. أتدري !! كنت أفكر بك ونحن نمشي طوال الطريق. لذا، سأدعك ترتشف الزلال الممزوج بالعرق والضباب، ترياق ناجع لقتل العزلة. أو لست محقة يا...؟

مازال يراودني الشعور بالغربة والضياع، فأجبتها: غريب ... اسمي غريب

– آه .... غريب!!

بلى ... بلى.... هو كذلك.

جمع بيننا صمت الحنين . هيأ كل منا جوارح الحياة. اضطجعنا متعانقين ، وكان الضباب يؤالف بيننا، يستر سر الحنين فينا، ويطوينا بانبهاراته المتصاعدة، وتصورت أننا ذبنا وأصبحنا كقطرة زلالية تتأرجح في الفضاء تبحث عن رحم يبعث الحياة فينا.

غرفة البخار :

كنا قد وصلنا حينما حررت الفتاة أصابعي من خاصرتها.

سمعت المجنون : «من حسن حظنا ، نحن أول المرتادين».

اختفت الفتاة فجأة . وعلى بوابة الحمام الشعبي لوحة كتب عليها «للرجال فقط».

وهناك في الداخل، ألقيت جسدي بسرعة في زاوية من زوايا غرفة البخار ، وعندي أمل بملاقاة الفتاة البوهيمية هناك أمام فكي البحر، في عتمة الحانات البحرية حيث ستنتظرنا هناك.

الغرفة بيضاء كأنها الكذبة البريئة، والاغتسال من وجع الزمن كذبة . والانبوب الذي وشوش بالبخار علا صراخه وبدأ ينفث البخار الذي لامس أرض الغرفة ثم استمر في الصعود شيئا فشيئا مخلفا سحبا تعبث في فضاء الغرفة وأنها مارد لم يصدق أنه خرج من القمقم كي يمارس جبروته الخرافي. تتلوى السحب البخارية بأشكال مخيفة أخالها كهوف الجن أو الأرواح التائهة. هي فعلا كذلك، تتوالى الوجوه باستعراض سحناتها ، أصدقاء عرفتهم، أصدقاء لم أعرفهم، غرباء ماتوا وغيرهم أحياء، أرواح أخرى أرى فيها المجون والتيه والعذابات والحب و... و... وكأني سمعت صوتا يهدر من إحداها: «نعم ، هي أنا ، تلك الروح الأم ، العظمى ، ملكة الأرواح. الروح المهيمنة على أرواح الجسد الواحد. لا عقل ولا نظام، قانون البوهيمية المطلقة يحكمنا. سيدتنا الروح الأسمى، لا تزال تعيش في القدم، خلف أبواب العصور ، تستعيد الزمن في اللحظة الواحدة لكل الأمكنة. لأجل أن يعيش الانسان، تفعل ذلك سيدتنا. في جسد الانسان الواحد أرواح لا نهائية، لا تبدأ ولا تموت. تهيم في الجسد فقط في زمن مطلق ومكان مطلق تنهار تتمادى ، تنكسر ، تنعطف، تتحول لكنها لا تموت بالطبع ، هي ترحل فقط بموت الجسد لترحل هي الى جسد آخر، أو أنها ترحل وما يزال الجسد على قيد الحياة. أتعرف لماذا نرحل والجسد لايزال حيا؟؟ لأن الانسان عاق بطبعه، مليء بالشرور وسوء النية، يضيق الخناق علينا ، ينفينا ويغربنا هذا أمر نحسه جيدا، هو لا يعرفه ولا يحسه. نحن معشر الأرواح متآلفون على الاطلاق في الجسد الواحد بكل متناقضاتنا ، رغم سعي الانسان الى الشقاق بيننا يفضل إحدانا عن الأخرى، يضاجع تلك بسخرية ، ويقتل الأخرى بلا هوادة باسم أفكار وهمية تعشعش في رأسه. حاولنا أن نصرفه عن نزواته الغرائزية تلك، دون جدوى ، مثلنا له، كيف سيجهل الحب لولا روح الهيام، كيف سيجهل نفسه لولا روح التأمل ، كيف ينعم بالعدالة لولا روح الشر.. كل ذلك دون جدوى.

انقطع الصوت. أحسست بالاختناق والبخار يرتفع الى سقف الغرفة ويرتد عنيفا بكثافته الأخطبوطية وكأنه يطرق رأسي لينبهني الى وجود مخلوق ما بقربي.

صوت آخر ، يهوي من سقف الغرفة، يلتهمني يصيح بي ، وكأن حوارا دار بيني وبينه ما الذي أتى بك الى هنا؟

– أتعنيني؟

– نعم، أنت...

– جئت لأنتعش بحمام البخار.

– أقصد المدينة ....

– لا أعرف ... شيء يطلق عليه «التيه» ربما...

– لماذا لا تعرف ؟ في موطنك، هناك، فجر جديد، حياة جديدة.

– لأنه الفجر فهو ليس بالليل ولا بالنهار. فضاء واسع لتيه جديد.

– أنت مخبول بلا شك. كفى استخفافا بالأرواح النبيلة. ألا تراني؟

– عفوا ، من أنت !!

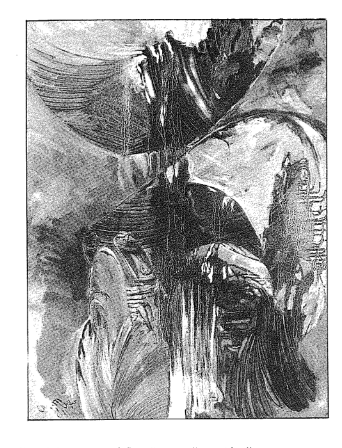
– أنا ؟ أنا؟ هو أنت.

– كلا ... شتان بيني وبينك.

– أنا، هو أنت، لأنك تعيش بأرواحي . أنت محظوظ لأن أرواحي ، كلها، سكنت جسدك أنت فقط. لم تتبعثر الى أحد غيرك.

تراكم البخار أمامي دفعة واحدة وتكوّم على المصطبة المقابلة لي كأنه مشهد انتحار آخر ديناصور في التاريخ في ذاكرة الرعب ، ومازال الصوت يهدر بذكريات قديمة عن مدينة كنت قد نسيتها.

***



حاجز ومطر

هدى العطاس *

يعلم أنه يريدها ، ويخيل إليه أنه عند امتطائها سيرى أبعد مدى لناظريه ، يحلم بالتمرغ في صحاري الجليد الممتدة في عينيها ، والزرقة الرمادية تومض داخلهما كضوء خاب لنجم قطبي.

وحيث تتربع الشفتان كتفاحتين ناضجتين شهيتين تبرران الخطيئة الأولى، أخذ يتحسس طريقه إليهما، حينذاك رأى الحمرة تتسرب بين أصابعه .. علقت ضاحكة هذه دماء ثمرة كرز من مزارع جبال (البيرينيه).

همس في أذنها: «انها ساخنة كالماء، ربما هي دماء شهداء البلاط» ، ثم زعق «هي حتما دماء عبدالرحمن الغافقي» جفلت لبرهة وهي تشعر في صوته بفحيح حقد. ثم عادا ليتضاحكا.

في باحة الفندق سألها متى سيرحل فوجهم السياحي؟ فردت غدا في الخامسة صباحا. «ذاهبون لمدينة أثرية في بلدكم».

وهو واقف أمام المرآة في غرفتها رأى صورتها منعكسة خلفه ضاحكة تقهقه. أدار وجهه المبتسم نحوها مستفسرا! قالت: لا تصلح من نفسك. دع شعرك كما هو بعبث الريح التي صنعت لك قرنين . وأردفت بصوت هامس: اقترب ان رأسك الاكرت الجميل يمور بالشقاوة. والقرنين جعلاك تشبه عفريت المصباح السحري لعلاء الدين.. انت عفريت اخيلتي ووهمي. اقترب.

وانهمرت بينهما التداعيات.

في ضوء الغرفة الخافت، وهي تودعه وعيناها كعيني بومة تلمعان حكمة ودهاء. قالت له «لا أحتمل مفارقتك، وهجسي يحدثني أنه ما زالت بيننا أشياء لم نفرغها بعد». ابتسم وهو يتلمس ذقنها قائلا: «وثارات لم ننهها..»

تسرب إليها فحيح الحقد والرغبة في صوته، تململت ولكن نبرته تغيرت ، وبلهفة قال: «أنا أيضا لا أحتمل فراقك ، ربما لحقت بك لأطوف معك بين آثار بلادي.»

ثم ضغط على كفها مودعا.

في الساعة الخامسة كان على فراشه، وعيناه مفتوحتان أرقا من ليلة البارحة. وفجأة قفز. جرى الى الحمام غسل وجهه سريعا ليطرد الارهاق، وبدّل ملابسه، وهرول الى محطة سيارات الأجرة.جلس على أحد المقاعد ، ومن دون مساومة خضع للأجرة المرتفعة التي اشترطها السائق، طالبا منه أن يسير به في طريق المدينة الأثرية. بدأ مطر غزير ينهمر . رجا السائق أن يسرع، ويحاول أن يلاحظ معه السيارات المارة على ذات الطريق، خاصة الحافلات التي تقل الأجانب ، وشدد هو بصره يلاحق السيارات بنظراته متبينا.

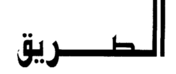
رغم المطر الذي يغبش الرؤية ،ومن بعيد ، وكنقطة معلقة في الفضاء ، رأى الحافلة التي تحمل فوجها السياحي. زعق في السائق متلهفا: أسرع أكثر للحاق بتلك الحافلة البعيدة.

زاد السائق السرعة، وهو آخذ في حثه قائلا: أسرع أكثر أكثر.

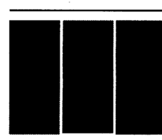
رد السائق بغيظ: هذا صعب جدا، لن نستطيع الوصول إليهم بيننا مطر كثيف.

***

★ قاصة من اليمن.



نجلاء علام ★



١ –مع اهتزاز العربة صارت تهمهم، تفرك في يديها ثم تلتفت لي، أطيل النظر من خلال الشباك الصغير المغطى بالسلك والحديد الى الأشجار الجافة على الطريق، أخرج منديلي وأحكه في وجهي، فيزيح العرق والأتربة، أسمع تنهيدتها التي تجر في آخرها لوعة الآه، عند الفرملة العنيفة أرى تصلب ملامحها والتفاف ذراعيها حول بطنها المتكور البارز.

٢ – ظل الولد يرفسني والآلام في الظهر لا تحتمل، هل لأني ألد وأحس الحياة حولي مليئة باللآلىء التي تلمع بعيدا، قلت أخيرا سأضع حملي وارتاح، عندما بدأ المخاض صرخت فالتموا حولي وأفزع صراخهن الصولة حسنات، ظللت أتألم حتى أتت في النهاية العربة ذات الأقفال والمتاريس، لو كنت بالخارج لاستطعت أن أتصرف ولكن كيف؟

٣ – متى سنخرج من علابة السردين هذه، البيادة تمزق قدمي، والحر يخنقني ولا تبدو نهاية لهذه الرجرجة.

في المرة الأولى التي رأتني فيها (هناء) بزي الجيش، ضربت بقدميها الأرض ورفعت يدها.

– تمام يا افندم

ثم راحت في نوبة ضحك صافية، دارت في فستانها البرتقالي ذي الكسرات الكثيرة ثم خطفت الكاب من على رأسي، وأطلقت قدميها ولم ألحقها الا في نهاية الجامعة.

– لماذا لا يسير في طرق مسفلتة؟

فاجأني الصوت المبحوح والمكان والرائحة فقلت:

– لا نستطيع تغيير الطريق.

٤ – نظرات تحوطني وتتفرسني، لابد أن الصولة والعسكري يظناني أبا الطفل أخرجت علبة السجائر وافزعني أن الصولة سحبت سيجارة وأخرجت الكبريت، وتشاغل العسكري عنا بميدالية صغيرة ظل يقلبها، زاد صراخها فأردت الهرب من هذا السجن المتحرك الرجراج.

٥ – لابد أن (علية) الآن في المدرسة وسوف تخرج وتشتري الفاصوليا والملوخية وتذهب الى البيت وتطبخ كما علمتها، لا أعرف لماذا لم أعترض حين اختاروني لكي آتي معها، فكنت أرى بطنها المنفوخ وهو يتحرك أمامي وأحس بالغيظ، هذه البنت المصمصة ذات العيون الواسعة والشعر الفاحم وبطنها المتكور كأن بها عشرة توائم، هل ذهبت (علية) الى السوق حقا أم أنها لا تزال تقف مع محمود ابن عنايات على السلم، لو استطيع أن أخرج من هنا واضبطها.

٦ – قلت لابدأ الألم اليومي منذ عام ظهرت الحبوب الصغيرة المتناثرة أسفل الذقن وعلى الجبهة والخدين ثم ما لبثت ان تحولت الى بثور، ولم أكن استطيع منع يدي ان تمتد وتهجم على وجهي وتختلط لذة الحك بالألم ولا أنتهي إلا عندما تندفع النار من وجهي وتطفق منه حمرة دامية.

ربيت أظافري وبردتها فصارت حادة، وطليتها بلون وردي في نفس درجة التايير وسحبت الايشارب الذي فاصلت الرجل من أجله ساعة ثم سرت في الطرقات لا ألوي على شيء، لم أعد أحب النظر في المرآة هذه الأيام، ألبس فقط وأسوي شعري ثم انزلق الى الخارج.

أراهم أشباحا وأريد أن أتعلق بشيء فقط لو يعطيني يده وأشد عليها رجرجة العربة تزيد الي وأشعر بدوار يسحقني أحس به يندفع لكنه يعود ويقبض عظامي وكلما صرخت حدجتني الصولة حسنات بعينيها وتأفف العسكري.

٧ – الطريق، الى أين يأخذنا الطريق بامتداده لا شيء يجدي، العربة بارتجاجها واحتكاك الكاوتش بالاسفلت والقلب يهتز كأنه قربة تخضها الأيام.

وقفنا أمام الفاترينة، كانت تتأرجح أمامنا، كرة صغيرة مثبتة بحاملين متحركين ومحصورة داخل دائرة ما أن يرفعها الحاملان وتنفلت من الدائرة حتى تتراجع وتعود ثانيا وفي انفلاتها ورجوعها تسمع صدى المحاولة، لو أفلتت من الدائرة لنقرت زجاج الفاترينة لكنها أبدا لا تفعل.

٨ – أمرر السكين على وجه التورتة فيكشط الكريمة الزائدة، وأصنع وردة كبيرة في المنتصف ووردات صغيرات على الحافة بينما يجلس عمر بجواري يلحس الكريمة بأصبعه.

– هذا آخر عيد ميلاد ستقضيه معي

رأيت إطراقة رأسه، فتنهدت ووضعت رقائق الشيكولاتة فصارت جميعها مصوبة نحو وردة المنتصف.

لم أعد أستطيع المقاومة حتى الدماء في عروقي جفت لا الدموع فقط، فصرخت بوحشية، شد (عمر) على يدي ورأيت الصولة حسنات تفرد الشال الأبيض قلت

– خذه يا عمر خذه

شد أكثر على يدي ووقف العسكري بميداليته الفضية التي تحمل وجه محارب مفقوء العينين.

٩ – غامت عيناها وأردت أن أفعل أي شيء لأنقذها، بوحشية اندفع صوتها ثم سكنت، تلقت الصولة الطفل على يديها أزرق لفته في قطعة قماش بيضاء، ضغطت يدها الباردة بينما العربة مازالت تترجرج.

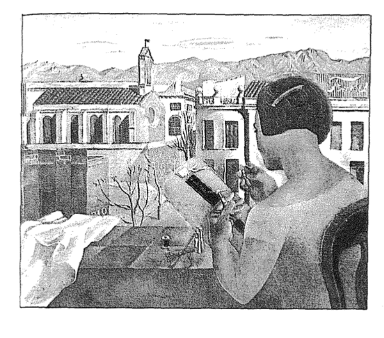
* * *

★ قاصة من مصر.

كيف نحيا مع الموت

نص: سلفادور دالي

ترجمة : أشرف أبو اليزيد *



أنا، دالي ، استهل كتابي باستغاثة موتي.

أراني لا أبتعد عن مغـزى التناقض بين الأمريـن، كي يفهم الجميع عبقرية الأصالة في رغبتي بالحياة.

فقـد عشت مـع الموت منـذ اللحظـة التي نما فيهـا وعيـي بالتقـاط أنفاسي، وظـل الموت يقتلني دائما بشهـوانية بـاردة، لا يتخطاها أبـدا إلا شغفي الصافي في أن اختط حيـاتي وأعيشها في كل دقيقـة، وكل ثانية مهما صغـرت، على وعي تام بكـوني حيا. هذا التوتـر المستمر، العنيد ، الهمجي ، المفزع هـو القصة كلها في مسألتي.

إن لعبتي الأسمى هي أن أتخيل نفسي ميتـا، يأكلني الدود. أغلق عيني وبتفاصيل لا تصدق في دقتهـا التامة والوعرة، أراني أزدرد وأهضم في بطء بواسطة كم لعين من جحافل دود الأرض الضخـم المخضر ، ينهش لحمـي يقيم في محجـر عيني بعـد أن يقـرض العينين ويلقيهما بعيدا، ليبـدأ في افتراس مخي بشراهـة. أكاد أشعـر ـ على لساني ـــ كيف يسيـل اللعاب فيستعذبـه وهو يعضني. وتحت ضلـوعي تجعـل أنفاسي صـدري منتفخا، بينما بفكها تحطم أنسجة رئتي الشفافـة. يستريح قلبي قليلا ، لاثبات وجـوده وحسب ، لأنـه طالما خـدمني بصـدق ، أراه مثل كعكـة اسفنجية سمينـة يتاخمها الصـديد الـذي يتفجر فجأة وينـدفع داخل عجينـة تزحف كأنها يـرقات بيضاء مكتنزة. وهنـا يصل بطني : عفن نتـن ينقبض بقوة مثل فقـاعة تملؤها جيفـة ، خليط روثـي يحتشـد مـن حياة استثنـائيـة , وللمـرة الأخيرة أطلـق زفراتي، مثل بركان عجوز يبكي منتزعا من الحمم مصدوعا في العظام مثخنا بالدود الذي يولم فوق نخاعي. كم أجد ذلك تدريبا رائعا أكرره كلما تذكرت العودة إليه.

الذاكرة الدالية الأولى

عشت مـوتي قبل حيـاتي. ففي سن السـابعة ، تـوفي أخي بـالالتهاب السحـائي ، قبل سنـوات ثـلاث من ولادتي ، هـزت الصدمـة أمي في أعماقهـا. نضج أخي المبكـر ، عبقريتـه، عطفه ، ورقته بـالنسبة لها اشراقات هـائلة، ممـا جعل اختفاءه صـدمة مفجعة لم تكن أبدا لتتخطاها. لم يسكـن يأس والدي فقط سوى ولادتي، لكن سـوء الحظ لم يزل يخترق كل خليـة في جسديهما. وداخل رحم أمي، كنت بالفعل أحس ذعرهما، كنت جنينا يسبح في غشـاء مشيمـي لعين. كـان توقهما يتركنـي أبـدا. وكثيرا مـا أراحتني حياة ووفـاة هذا الأخ الأكبر، فقد كانت خيـوطه تتصل بكل مكان حولي حين بدأت أعي: الملابس، الصور، الألعاب، وبقي دائما في ذاكرتي والدي مـن خلال استدعاءات مـؤثرة لا تمحى. وعايشت في عمق وجوده الخاص والدائم كما رضوض الجروح ـ بنـوع من العزلـة عن المسببـات ـ يتملكني الإحسـاس بكوني مهـزوما، أضحـت كـل محاولاتي فيما بعـد ترمـي الى استرداد حقوقـي في الحياة أولا وفي المقـام الرئيسي بجـذب دائم الاهتمام من هم أقرب لي في أشكال عدوانية أبدية.

وإذا كان فان جوخ قد فقد عقلـه بسبب كون صنوه المتوف حاضرا جانبه، فالأمـر مختلف بالنسبة لي [1] وقد عرفت دوما كيف أوجه وأضبط ذاكرتي ، حتى في معظم استدعاءاتي الآثمة ، بل أكاد حتـى أتذكر وجودي في الـرحم. كل ما علي هـو أن أغلق عيني فقـط ، وأضغط عليهما بقبضتي يدي ، لأرى مـرة أخرى: ألوان الـرحم ، المطهـر ألوان مسحـات النار الابليسيـة ، حمراء، بـرتقاليـة ، صفراء وامضـة، لـزوجة السـائل المنوي وبيـاض البويضـة الفوسفوري الذي فيه أعيـش غامضا كملاك سقط من عليائه.

★ كاتب من مصر يقيم في سلطنة عمان.

ذكريات دالية عن الوجود القدري :
خلق فكري أم مجرد هاجس؟

ولدت كأي فرد في فزع، وألم وخدر فإذا حركت قبضتي فجأة بعيدا وفتحت عيني على اتساعهما في الضوء الباهر، أشعر مرة أخرى بشيء ما من تلك الهزة الممتلئة والاختناق والصدمة والعمى، والصراخ، والدم، والخوف، والتي تسجل كلها دخولي لهذا العالم.

كان شبح الأخ الراحل هناك يرحب بي منذ البداية ، كان ربما قلت هو الشيطان الدالي الأول. فقد عاش أخي لسبع سنوات. وأشعر انه كان نوعا من دورة اختبارية لذاتي وبعضا من عبقرية مطلقة فقد احترق مخه كدائرة كهربية زادت درجة اشتعالها في وسط دقيق بدرجة لا تصدق. لم تكن مصادفة أن اسمه كان سلفادور مثل أبي سلفادور دالي إي كوزي، ومثلي كان محبوبا بسخاء ولم أكن إلا محبوبا مثله. في ولادتي تابعت قدماي وقع خطى الراحل الموله ، كان لا يزال معشوقا في شخصي وبل ربما الآن أكثر من ذي قبل . وطغى فيض الحب على من قبل أبي منذ اليوم الذي شهد مولدي كجرح نرجسي ، بل اللحظة التي شعرت فيها بالفعل برحم أمي. وفقط ومن خلال جنون العظمة - أعني الافراط في الغرور بالذات - نجحت في انقاذ نفسي من محق الشك النسقي في الذات، بل تعلمت أن أحيا بملء التأثر بحبي لنفسي ، لقد غزوت الموت لأول مرة بغرور ونرجسية.

غالبا ما رأيت الموت وأنا أشق طريقي تحت أكثر الظروف تضاربا. هأنذا أنهي محاضرة في قرية فيجوراس، مسقط رأسي، أمام جمهور يضم كل السلطات المحلية ، العام ١٩٢٨، وقد أتوا ليروا ويسمعوا صبيا من بلدتهم كتبت المحاضرة بنبرة عدائية لتصفع مواطنيي النائمين، وفي النهاية كدت أصيح فيهم (السيدات والسادة، المحاضرة انتهت) حاول الجمهور جعلي أستمر، لم يفهموا أني انتهيت. التزمت الهدوء. كان هناك صمت، لحظة توقف فيها الزمن ، وفجأة ، يسقط العمدة ، الذي كان يجلس أمامي الى اليمين، بالكاد أمام قدمي ، كمسمار كبير الرأس. ينهضون تملؤهم الإثارة والرعب يمضون في كل صوب وأبقى حيث كنت وحسب ، دونما أتحرك، متأملا الوجه الجموح، انغلقت العينان للأبد ولا يزال تعبيره الأخير محفورا في تفكيري.

هل يخشى دالي الموت؟

خلال هذا التفكير كان الرجل الميت موسوما بجمر العلامة الدالية. وبالنسبة لي ، كان الأموات وسادة تحتية أنام عليها ، لكني كنت دوما أفزع من الموت. عمري خمس سنوات العام ١٩٠٩. وأحد أبناء عمي ، عمره عشرون سنة، يصيب خفاشا في عينيه مستخدما بندقيته القصيرة، ويضع الخفاش في دلو. أرمي بنوبة غضبي عليه سائلا إياه أن يعطيني الحيوان الصغير، وبعد ذلك أهرول لأضعه في أحد الأماكن السرية، بمنزل ما اعتدت أن أخفي فيه الأشياء. أرى الثديي الصغير مرتعدا يعاني غارقا في سجنه . أتحدث إليه ، أمسكه وأقبل رأسه الساقط. أبدأ رحلة عشقه. في اليوم التالي كان أول شيء فعلته أني انطلقت لرؤيته ، راقدا على ظهره بالدلو أجد الحيوان ميتا، أكاد أرى لسانه اللاهث الضئيل وأسنان الرجل العجوز حول أنفه. نظرت إليه بشفقة معلنة ، ورفعته ، وبدلا من أن أقبله كما أنتويت أن أفعل في بادئ الأمر ، وبنوع من الغضب ، لقيته بعضة واحدة، حملقت لوهلة فيما فعلته بفزع وشعرت بلزوجة الدم في فمي فألقيت باهتياج شديد تلك الجيفة الضئيلة داخل الحوض المعد للغسيل عند قدمي الى جوار شجرة تين ضخمة. إبتعدت مهرولا، تسيل الدموع من عيني. وأعود ، رغم ذلك، لكن الخفاش كان قد اختفى . وكانت تينات سوداء كبيرة تطفو على سطح الماء ، كبقع أتت حدادا. والى اليوم لازالت ذكرى هذا المشهد ترجفني بل إن مجرد رؤية بعض بقع سوداء كافية لتستحضر لي موت الخفاش.

وأنا طفل، كان لدي كذلك قنفذ اختفى يوما . وبعد أسبوع وجدته ميتا في حظيرة الدجاج، أتذكر أنني أعتقدت في بادئ الأمر أنه حي لأن شعراته كانت تبدو وكأنها تتحرك بسبب علبة يرقات تصببت حول جثته. اختفت الرأس تحت بقايا طعام جيلاتيني مخضر. كنت قادرا على أن أملأ بالدموع عيني لأن قدميه كانتا تنثنيان تحتي وكان علي أن أفر من الرائحة النتنة، كان ذلك الوقت الذي تجمعت فيه براعم الليمون ، وحين خرجت من حظيرة الدجاج، فاجأتني ارتعادة مشوبة بالفزع، أراحتني تلك الرائحة الملطفة التي أطلقتها الغصون العطرية لكن الافتتان كان هائلا. توقفت عن التنفس وعدت الى ركن الفراخ مرة أخرى لكي أفتش عن الجيفة المتحللة . ثم مرة أخرى للخارج حيث الرائحة النتنة ، وطلاقة الهواء ، الظل والضوء ، الجيفة وجمال الأزهار: كانت تحتفظ بالاختيار في لوحة ألوان هيستيرية حتى تخطتني الرغبة تماما في أن ألمس كومة من الهوام. تسمرت في البداية ، وكان افزاع رغبتي، محاولا أن أقفز فوق القنفذ. لكني فشلت، تعثرت وسقطت ، وأنفي يستقر تماما أسفل معترك الدود. وبفزع شعرت بالاشمئزاز ، منتزعا مجرفة كالدودة، كما لو كان يهبني قوى سحرية ، كي أسحق القنفذ ببطء ، أخيرا تلاشى جلده ، كاشفا تحته اللحم المكتنز أسقطت المجرفة وعدوت بعيدا. كنت لا أتنفس ، وكانت الصدمة طاغية .شعرت بالانسحاق حتى عدت أسترجع سحري المدفون، وعندئذ ذهبت لاغراقه الى ما لا نهاية في مياه جدول قبل أن ألقيه أسفل كومة براعم ليمونية ليجف في الشمس. لكن لازلت مضطرا الى تركه غارقا في ندى الفجر قبل أن يفقد رائحة عفونته النتنة. كنت للتو قد خبرت الدرس الأول للقاء فزعة الموت.

كيف يتذكر دالي وفاة والده

كان أبي ميتا حينما قبلت فاه الغليظ البارد بشفتي المتوهجتين بالحياة، غالبا ما كنت أقول ، شارحا قول فرانشيسكو دي كويفيدو أن أعظم المتع الحسية هي معانقة الأب الميت. فهل وجد حقا لبشر انتهاكا أكثر فزعا من ذلك ، أو دليلا أعظم على حياته في أن يعطي نفسه ويأخذها ، أكثر من هذا التدنيس، وهذا التعدي؟ كل ما منعني هو جبني والظروف. ولكن لازلت أستطيع أحلم بفعلها.

جارسيا لوركا الذي التقيته في العام ١٩١٩ في الجامعة، كان في أحيان يمثل ميتته. لازلت أستطيع تذكر وجهه، ميتا وفزعا، وراقدا على سريره، محاولا المرور بمراحل تحلله البطيء، العفونة من وجهة نظره، تستمر أياما خمسة.ثم يصف التابوت،وكفنه، والمشهد الكامل لغلقه، وتقدم النعش في شوارع غرناطة الوعرة وحين يتأكد لنا جميعا قد تملكنا الفزع، ينهض فجأة منفجرا بضحكة برية تظهر كل أسنانه البيضاء الرائعة، ويرسلنا خارج الباب عدوا بينما يعود لسريره، لينام هادئا في حرية.

كطفل كانت أية إشارة ولو خفيفة للموت تربك معدتي خوفا،وكانت لعنادي أشكال عدة وكان لهذا الفساد المبكر رد فعل عميق لقوى الحياة التي تتنافس ضد قوى الموت. فأن تولد ومعك أخ اضافي ،جعلني أوشك أن أقتله كي أقتنص مكاني وحقي حتى موتي.

أتذكر مرة خدشت فيه خد عنزتي بدبوس، حين وجدت محل الحلوى مغلقا، بينما كان السبب الرئيسي أن خدها ناعم، أحمر، طيع كالاردواز، واستطعت أن أكتب اسمي بالدم عليها كان اسمي دالي يعني الرغبة بالكاتالونية.

في سن الخامسة، دفعت رفيقي في اللعب للفضاء، كان جميلا، معقوص الشعر، ضئيلا وأشقر، بينما كنت أساعده لركوب دراجته ذات العجلات الثلاث، كنت قد تأكدت أن أحدا لا يرانا. كنا فوق جسر بلا قضبان، طوحت به من ارتفاع عدة أمتار ليسقط على الصخور أسفل الجسر، ثم تظاهرت بالجزع مهرولا للدار أحضر نجدة، لازلت أرى نفسي، فوق المقعد الصخري الضئيل، أتأرجح طوال الوقت، للخلف وللأمام بينما أتلمظ بثمرة فاكهة، وأشاهد هياج الأبوين المحموم، مستمتعا بالظلام الآمن في ركن غرفة الجلوس، دونما أن تكون هناك أدنى ذرة من ندم، كما لو أن ما فعلت أكبر من أي شيء ساد حياتي.

بعد ذلك بعام، ركلت شقيقتي الصغيرة ذات الأعوام الثلاثة، وكانت تزحف على يديها وقدميها. ركلتها مباشرة في الرأس وسرت في طريقي مبتهجا، لكن لسوء حظي رآني خلف والدي أفعل ذلك، فأغلق الباب دوني سمعت رجة الانغلاق. كنت أستطيع تصور ضخامته خلف الباب. لكني بقيت بلا حركة أتميز غيظا. لقد عاقبني بأن أغلق على الباب لذا لن يكون باستطاعتي أن أرى المذنب الذي ستراه العائلة كلها بالعين المجردة يجذب الانتباه للسماوات على نحو آسر، وحدي حرمت من تلك المشاهدة الفريدة.

بدأت أتشنج مكتوما حتى انفطرت، كانت كل الدموع في جسدي تتصبب خارجة وصرخت عاليا حتى فقدت صوتي وبدأت والدتي يزعجها الأمر، وانزعج هو أيضا وبدأت ساعتها أعي كيف أدير موقفا كهذا لصالحي، كان عندي ستة أعوام. وانتقمت أكثر حين أدعيت بعد عدة أيام بأني مريض، حتى والدي اضطر أن يترك المائدة وقت الطعام، لأنه لم يقو على سماع سعالي الهيستيري، والذي يحتمل أن يوقظ داخله صدى الوفاة الأليمة لابنه الأول. وداومت على إعادة تلك التمثيلية المفزعة التي تفطر القلوب كي استمتع بفزع والدي.

وبانتقامي من والدي، أطلقت متعة رغبتي الخاصة في تلك الأيام، كل ما كنت أعمله هو أن أسير في غرفة نوم والدي، حيث كانت هناك صورة لسلفادور الأول، فتبدأ أسناني تصطك، لم يكن بإمكاني أن أزور قبره في المدافن، كان علي أن أنمي كل مصادر خيالي لأعالج حدوتة فسادي الموتي بأن أجعل الصور كمشروع حي مثل دودة عفنة وأخيرا أطردها كما تطرد الأرواح الشريرة كي أستطيع أن أخلد للنوم.

كيف يعرف دالي النهج البارانوي ـ النقدي

النهج البارانوي ـ النقدي فن كبير يلعب على أوتار المتناقضات الداخلية للشخص باستبصار حين يجعل الآخرين يمارسون اشتياقات ولحظات الوجد للحياة بطريقة تصبح لصيقة بهم باستمرار كما لو كانت ملكهم. وتأكدت لي مبكرا جدا، بصورة غريزية، ظاهرة حياتي: أتقبل الآخرين كما هي التجاوزات طبيعية في شخصية المرء ومن ثم يخفف المرء من اشتياقاته بخلق نوع من المشاركة الجمعية.

بعد ظهر يوم ما، وفي مدرسة مارسيت براذر فيجوراس، بينما أعبر الدرج الحجري نحو مضمار الملعب كنت أحس كما لو أنني أقفز في الفضاء. كان الجبن قد حرمني تلك النشوة. لكن في اليوم التالي، قفزت لأقع على الدرجات، لتصيب جسدي كله الكدمات والرضوض بعنف أدهش الطلبة والمدرسين، ولم يكن هنا أدنى خوف مما ارتكبت. إن ما فعلته من اعجاز جعلني أكاد لا آبه بالألم. فقد أحطت بالعناية، ولفني الاهتمام. وبعد أيام قلائل. كررت ما فعلته وبصورة أعلى بدرجة تكفي لأن تتحول كل العيون تجاهي وفعلتها ثانية مرات، اختفى خوفي كلية في التوق الذي بثثته في زملاء الدراسة. ففي كل مرة أهبط الدرج، يتحول انتباه الفصل كله نحوي، كما لو كان بيدي فضل ما، وأسير في صمت القبور ـ كالقول المأثور ـ كما لو كنت أخلب لبهم حتى الدرجة الأخيرة، هنالك كانت شخصيتي تتخلق. وكان جزائي من ذلك كله أكبر مما يسبب من ازعاج. فغالبا ما كان يحدث لي أن تتملكني نزوة مفاجئة في القفز للفضاء من قمة جدار، رغم المخاطرة الأعظم، كي أهدىء من لوعة الفؤاد. بل انني تحولت الى قافز ماهر جدا. ودونت في ملاحظاتي أن كل مرة كانت تلك الأحداث تأتي بي، بعد حقيقتها الى مغزى أعمق لحقيقتي: فكانت الخضرة والأشجار والزهور، تبدو كلها قريبة مني. بعد ذلك، كنت أحس الخفة، أستطيع أن أشارك بصورة طبيعية في الوجود وأن (أسمع) كل حواسي. بالقفز أمام زملائي، خلقت فيهم متعة تساوي متعتي أو حتى أكبر من متعتي، كنت أرى نوعا من الكرامة في عيونهم، يعلو بما أفعل لمكانة الحدث. ويصبح دالي حامل المتعة لكل شخص، ويتحول ضعفه الى قوة. لقد حملتهم جميعا على الاعتراف بانفعالي وأن يقبلوا به، وأجبرتهم على أن يشاركوني جميعا في نفس العاطفة.

هكذا يصبح ألم الموت متعة روحانية، بعد أن كان إسبانيا نمطيا. ليس بالنسبة لي (أن يكون هناك سبب) كما قال مونتان الذي احتقره لعقله البورجوازي، ومحاولته المثيرة للسخرية في أن يجهل

الموت، وأن يحرمه من حيـويته . وأن يتخطى هلعه. كنت أفضل أن أنظر الى الموت في عينيه وجعلت لنفسي ثورة عاطفيـة مهذبة للقديس جون عن الصليب.

(تعال، أيها الموت،
مختفيا كي لا أحسك
فقد تعيدني متعة الرحيل
مجددا للحياة)

في وجه وقفـة كتلك ، تتهافت حقيقـة النصح من أجل التـزييف لـدى ميشيـل دي مـونتـان، كل أملي أن يـأتي مـوتي داخـل حيـاتي كصاعقة، كي تأخذني كلية ، أو كنوبـة حب، وان تجعل جسدي طوفانا بكامل روحي. وبمضي الوقت كان باستطاعتي أن أستسيغ يأسي. وكان انعدام المقدرة لدى في المعرفة يجعلني أتيه من ناحية أخرى، وكان خوفي يشربني وقاحة الاستخفاف . وكان وخز الموت يمنحني خاصية جديدة في حياتي وعواطفـي. وحين كانت جالا ، معجزة حيـاتي ، تجتاز عملية خطيرة في ١٩٣٦ كنا نقضي وقتنا في حالة من اللامبالاة الظاهرية نخلق موضوعات سوريالية في اليـوم الذي سبق إجراء الجراحة. كانت تسلي نفسها بجمـع عناصر مدهشـة ومتباينة معا مـن أجل فبركة مـا يبدو أدوات آلية ـ بيولوجية . النهود مـع ريشة في الحلمة، وعلى قمة الريشة هوائيات معدنية منغمسة داخل إنـاء دقيق(ويبدو هذا التركيب مرجعا ضمنيا لجراحتها الآتيـة). ولكن ما حدث أنه ، في طـريقنا للمستشفى داخل التاكسي ـ كنا نخطط للتوقف عند أندريه بريتون كي نريه اختراع جالا ـ إلا أن ارتطاما حادا جعل البدعة تنحرف إثر الصدمة وأن يغمرنا الدقيق . ويمكن لك أن تتخيل كيف كنا نبدو حين وصلنا للمستشفى!

ما هو هام أنه مساء ذلك اليـوم كنت مشغولا بإعداد النسخة النهائيـة من اختراعي سـاعة نوم مصنوعـة من حلية ضخمـة من الخبـز الفرنسي وداخلهـا ١٢ محبرة زجاجيـة يملـؤها حبر بلـون مختلف ينغمـس فيه قلم ريشة ـــ وتناولت عشائي بشهيـة ـ دون التفكير ولو لثانية في عملية جالا. حتـى الثانية صباحا ، كنت لا أزال أعمل على اتقان ساعتي بإضافة ستين محبرة ملونة بالألوان المائية على أوراق اللعـب معلقـة مـن الخبز. ثـم خلـدت للنـوم، ولكـن في الخامسة صباحا ، كانت أعصابي المشدودة توقظني . كنت أتصبب عرقـا ، مكدودا بداخلي أنفاس نـدم . نهضت بغير ثبات باكيـا، كأن عقلي تثيره صور جالا معبودتي في أوجه حياتية عدة، وانطلقت نحو المستشفى يصرخ تـوقي. ولأسبـوع كان العـرق يغطيني ، والموت يربض في حلقـي . وأخيرا تم تخطي هذا المرض. دخلت غـرفة جالا لآخذ كفنهـا بكل الـرقة في العالم، وقلـت لنفسي (الآن ، جالـوشكا، أستطيع قتلك). كـانت الروح تحيا على ما يصـدمها وتجد في رجفة نشـوة الجماع ذروته. ويصبـح الضعف ذاتـه قـوتي، وأنا أثـري بالمتناقضات . أحيا وعيناي صافيتان مفتوحتان عن آخرهما.

هل دراسـة الطقوس السريـة في الفن شيء نبيـل لدى دالي؟

هـل تظنها مصـادفة في أن رحـلات الطقوس السريـة الكبرى كانت غـالبا ما ترتبـط بالردة والطبل الـزائف؟ الحقيقة أن الشرج، الذي أعلاه كويفيد في مديحه، يعدا رمـزا أساسيا للتطهر من أفعالنا الوحشية. كل ما هو إنسـاني حين تتجاوزه روحانية الموت ليصبح طقسـا سريا فبعـد مولـد «دوفين»، ووريث عـرش فرنسـا، كانـت فضلاته تجمـع في بلاط القصر، في وجود كل نبلاء المملكـة، ويدعى أعظم الرسامين، فربما يلهم البراز الملكـي الباليتة. وكان البلاط كله يرتدي اللون نفسه. فهذا نبل. وهو قبول للإنسان بصورته المطلقة، برازه مثله مثـل موته. بل أكثر مـن ذلك، كانت الباليتـة الفضلاتية تتمتع بتنـويعة هائلـة،من الـرمادي للأخضر ومـن الأوكروات الى البنيات، كما نرى في أعمال كاردان ولا يوجـد شيء آخر أكثر اشتهاء للعين بصورة ذواقة من ظل البراز الـذي ينساب بحرية، الفضيحة الحقيقية هي أننا ما عدنا نجرؤ أن نقول أو نفكر في ذلك. عاش براز الملك دوفين! وخذ الأمريكيين ، وهـم غير قادرين على مواجهة الموت، وقد أعلـوا من شأن صنـاعة كاملة قـائمة على الشعارات مثـل أنت تموت ـ ونحـن نتولى كل شيء) كما لـو كان هـذا هو التنكر لـواقع الظـاهرة، أو تقليـص حجمها، أو تـزيينها ، وتعقيمهـا ، ثم وضـع مقاييس لها، أو حـرمانها من المأساة داخلها. لكـن موتا يعبر دونما جلال لا يشي بشيء إلا بحياة بخيلة، أفكارها ضئيلة. لا جوهر لحياة البشر إذا حـرم الموت من معنـاه. إن الولايـات المتحـدة الأمريكيـة ستجد في براز دوفين شيئـا غير ذي فكر، لذا سيستبدلـونه بحلوى قرنفلية بالسكر، أي رقة واعتـدال؟ اني أحلم بأن أبقى على وقارها واختلابها حتى الموت.

ربما سيكـون ضروريـا ، كما هـو الأمر أيـام الأسكـوريـال العظيمة أن أعود الى أكوام الروث التي تجعل المرء حاضرا في التحلل البطيء للجسد، والـرؤية والرائحة تحضر للعقول والـذاكرة القيمة المختمرة عـن الروحـانية الحقيقية. إن الأجسـاد الدوديـة التسلق تنجـز مهمتها النبيلـة الأخيرة: العودة لـلأرض. وفي قبول دراسـة الطقـوس السرية في الفـن والتبرز والموت تـوجد طـاقـة روحانيـة استغلها بثبـات عظيم. أنـا مقتنع بصـورة لا واعية بـأن الضربات العميقة التـي تدفعني لأنـزع أحشاء القنفذ الصغير الميت والمتحلل تدفعني بالمثل بدون شك الى إلتهامه.

دالي : اقتل وكل

أهوى أن أحطـم جماجم الطيـور الصغيرة بين أسناني ، وأن أهرس عظامهـا كي أمص النخاع ، والدجاج الـذي أوشك أن يفسد والمطبوخ في فضـلاتها، وكان ندمـي الوحيـد أنني لم آكل الـديوك التركية المطبوخة حية، والتي، كما يقـال ، تعد طبقا سحريا . أعرف أنني نهم بصورة ضارة ، وتضيء وعيي شهية أكلة لحوم البشر، لما بـدا بالتـالي الدليـل الدائم على واقعـي المعاش. كـان لعابي يسيـل بطريقة أكثر حياة، حين افترس شيئا ميتا.

بـل الأكثر مـن ذلـك أرى الفك عضـوا رائعـا يعـي برغبتنـا الخاصـة في الحياة، وقيمـة الـواقع ، وهـو مجرد صهـريج هـائل للفساد، والمقابر فيـه مناضد عشائنا. إن الحقيقة بين أسنـاننا. فقد برهنـت الفلسفة نفسها في فن الأكـل. فالانسان يكشف عـن نفسه حين تكون الشـوكة في يـده . إن أرستقراطية كيـوزين العظيـم قد ظهـرت دائما لي. مثـل أبي ، كنـت أمـام طعام البحـر بـريـا، تلـك

القشريات بلحمها العذري تحميه عظام قاسية بصورة تكفي لأن تنمو في الخارج، لكنني أمقت المحار خارج أصدافه مقتي لطراوة الأسبان.

لقد حكى جوزيف دي مايستر كل ذلك حين علق على إنسان في معركة لا يطيع أبدا رغم أن الأرض كلها الغارقة في الدماء هي مذبح ضخم يقربن أمامه بكل شيء بلا نهاية، وبلا مقياس وبدون لين حتى تستهلك كل الأشياء ، وتنقرض ، ويموت الموت. نعم، إن الالغاء محتوم، فستهضمنا الأرض جميعا، وأنا لدى هذا الاعتقاد طوال الوقت. فلن تجد واحدا من أفعالي ، أو واحدا من إبداعاتي إلا تجسيدا يقابل تلك المعرفة، ولم توجد لحظة في حياتي لم أكن فيها على وعي بحضور الموت، إن ذلك يجعلني سعيدا، ولماذا، أنوي أن أغش قليلا بأن أجعل لنفسي بياتها، أعني أن أفسح للكوميديا فصلين آخرين أو ثلاثة في هذا القرن القادم، لأني اؤمن ببعث الأجساد.

أمر سيىء جدا أني لست مؤمنا . لم أفقد الأمل. لقد أوضح القديس أوجستن الطريق بصلاته للرب ليعطيه الإيمان ، لكن لم يحدث ذلك دونما أن يعطيه الرب أولا الوقت الضروري ليتشبع بالمتع المتاحة على سطح الأرض. كانت رغبتي في الخلود فيما بعد الحياة بإصرار الذاكرة ، أريد أن أكون قادرا على تذكر كل تفاصيل حياتي. السعادة الغامرة لا تعني شيئا لدي دونما تأكيد التذكر لكل حياتي. أنا أرفض الأشكال الأخرى من البعث وفي تلك الحالة أفضل ألا أموت. في الوقت الحالي هناك على الأقل عشر طرق لاطالة الحياة معروفة تماما ، بفترات النوم الذي قد تضيف الكثير من التوابل للحظات إعادة الاستيقاظ . سأختار بينها بكفاءة كبرى حين يأتي موعدها . هذا الاتجاه هو جزء من اللعبة التي أؤديها مع الموت.

لدى عبقرية كهذه لمحاولة إطالة الأيام قدر الانجاز الذي تحتاجه أعمالي الكاملة. لكن في الحقيقة، أن كل ما أحبه بعمق وذنب هو أحشائي . إن جمالي الداخلي يتكون من رغبة هائلة تعلى منه الى نوبات، ليس فقط كل ما يقف في طريقه، ولكن وبقراري وحدي بألا أجد ما يخصنني وألا امتلك ما هو ملكي. ودعني أسألك ما هو الذي أكثر من موتي. أعترف أني أعتقد أن لنفسي حصانة ، وأني أرغب في التحمل حتى أمضي بأقصى حد كي استثير الموت السماوي في جل خاصيته. وكوني أصبح مثله في عظمته، أباريه في البعد والكيف. إنها آلهتي العظيمة، الروح الحكمة لنا كلنا. إنها الجمال الغامض والمطلق. أعرف أن الحياة ما هي إلا مملكة للنقص، لكني سأجعل من التتابع الطويل واللانهائي للأيام التي تشمل حياتي كمالا فاتنا، يحمل نقطة تماسه مع الله. وكنت أود كتابة قصيدة إليه، ربما تقول:

أيها الموت ، ألوهيتي الجميلة،
أنت التقيت الكاهن الأكبر،
أنت التقيت الصنو،
وخدمتني
لذلك أعبدك،
نحن نعمل معا كي نشكل معادلا للأشياء المطلقة
التي لم يكن لها أبدا ما يساويها

وفي كل يوم أغدو الملاك الأول
لدار الفناء.

وأعود الى حياتي الرحمية، التي انتهت في اليوم الحادي عشر من مايو من العام ١٩٠٤، بعد الثامنة بخمس وأربعين دقيقة ، حيث ولدت من بطن شرعية حملتها دونيا فيليبا دوم رومينيك. كانت أمي في الثلاثين . وتقول شهادة الميلاد أن والدي هو دون سلفادور دالي إي كوزي، قد أعطى بيومين بعد ذلك التاريخ كي يسجل شجرتي العائلية لكل من الأبوين. من ناحية الأب كان دون جالو دالي ، وهو من أهل فيجوراس، ودونيا تريزا كوزي ماركوس من أهل روسوس . أما من جهة الأم فكانا دون انسيلمو دومينيك سيرا ودونيا ماريا فيريس سادورني، وهما من برشلونة، أما الشهود فكانا دون خوسيه ميركادير من أهل لابيسبال، وهي إحدى مقاطعات فيرونا، وكان تاجر دباغة يقيم في هذه المدينة، والثاني دون إميليوبيج من أهل فيجوراس ومهنته الموسيقى ،ويقيم في هذه المدينة، وكانا من نفس السن.

كان أبي حينها في الحادية والأربعين ، وكان معروفا بأنه (طبيب المال)، لكونه نوتاريو البلدة [٢] ويسكن في ٢٠ كاليه مونتريول ، وقد منحت الأسماء المسيحية سلفادور، وفيليبي وجاسينتو وأنا متأكد من أن كل الكبرياء قد رحل وأن كل هؤلاء الذين خصبت أرواحهم الفضاء الذي نسبح فيه، هذا الطمي الدقيق من الروحانية ، أراه ابتهج حين ظهرت على وجه الأرض، لأنني شكلت التحدي الأعظم لعبقرية إنسان قرر أن يحسم الأمر تجاه الموت. وفي التعاقب الممتد للقرون التي رأت الفنانين. كم منهم كانت له كيفيتي في الانفعال الكوني المركز؟ ما أستطيع قوله أني، دالي أطعم رغباتي بالجمال الحيوي لكل العبقريات الميتة. وأدفع بها للامام. فأنا الشمس التي تشرق على كل النباتات المفتقدة في ليل العصور.

(الموت هو الشيء الذي يخيفني كثيرا،
وبعث اللحم،
هذه التيمة الأسبانية العظيمة،
هي الصعوبة الوحيدة الكبيرة التي
أقبلها بكد
ـ من وجهة نظر الحياة)

اشارات :

* ترجمة الفصل الأول من كتاب سلفادور دالي (الاعترافات السرية لسلفادور دالي) ، الكتاب الذي أملاه ـ على مدى ٢٠ عاما ـ لصديقه الصحفي أندريه بارينود ليصبح بعد صدوره السيرة الذاتية لفنان يقول عن نفسه : لست سورياليا، أنا السوريالية.

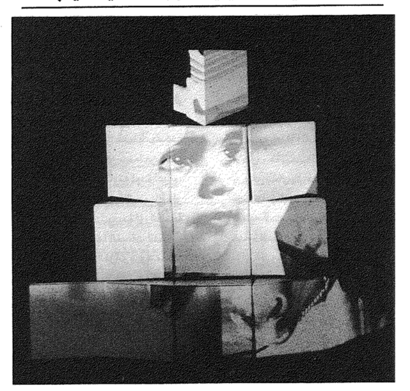
١ – حقيقة شهيرة أن فنسنت فان جوخ كان مثله مثل دالي مسبوقا بوفاة أخ يدعى فنسنت وفي صباه كان الفنان المستقبلي مجبرا على الذهاب الى المدرسة كل صباح والمرور بمدافن يرى فيها اسمه منقوشا فوق شاهد قبر!

٢ – تعني بالاسبانية وفي بلاد لاتينية كثيرة Notario عضو شرعي بمهنة كل ما يخص المال وهي لفظة عامية تعني الحارس المحلي للثروات والاستثمارات (طبيب المال).

* * *

العلم المهمل «الفرينيوجيني» أو فن انجاب الأولاد

تأليف: بيير تويوليه ترجمة: لطيفة ديب *



يبدو «فن انجاب الأولاد» منسيا جدا اليوم، لقد ورد ذكره في المعجم الشامل للقرن التاسع عشر، إنما ليس في فهرست «تاريخ العلوم العام» (المطابع الجامعية في فرنسا). ولما كان أقل نجاحا من علم التنجيم أو فن علم الخيمياء (الكيمياء القديمة، علم تحويل المعادن) لم يصمد، حتى بقدر ما يسمى عادة، «العلوم المزيفة» مثلا. وصحيح أن علم فن انجاب الأولاد لم يكن له سوى عالم نظري واحد أوحد، إنه مؤسسه الفرنسي «برنار مولان Bernard Moulin».

مع ذلك لهذا العلم غاية لا يمكننا التشكيك في أهميتها. فهو يقدم «للمنجمين المهتمين بسلالاتهم وسيلة سهلة لتزويد أولادهم ببنية دماغية موفقة، هي الشرط الذي لا غنى عنه من أجل الموهبة المتفوقة». فبفضل دراسة متقدمة جدا للظروف وأساليب الانسان، كان «برنار مولان B. Moulin» يعتقد أنه وجد الاجابة على السؤال التالي: كيف ننجب بإرادتنا موسيقيا أو خطيبا أو وزيرا أو عالما عبقريا؟ إن اسم هذا العلم «الفرينيوجيني»، الذي يتشكل بطريقة غريبة من ثلاث كلمات يونانية، يعني: «فن إنجاب أولاد» تكون لهم (أعضاء فكرية) جيدة. هذا هو التفسير الذي أعطاه «مولان» نفسه في كتابه المهمل جدا: «فرينيوجيني» الذي ظهر عام ١٨٦٨م عند الكتبي «دانت Dantu». فبرزت فورا تزكية مزدوجة الأولى لفراسة الدماغ والثانية لعرف كامل يتعلق بالانجاب المنهجي لاناس متفوقين.

---

* كاتبة من سوريا.
تشكيل ضوئي للفنان اسماعيل شوقي ـ مصر.

علم الحدبات

أما «الفرينولوجيا» (فراسة الدماغ) فقد تركت ذكريات أكثر عددا، كما تشهد بذلك العبارة «إن له حدبة الرياضيين». إذ أن فراسة الدماغ هي بعبارات بسيطة علم حدبات الجمجمة. فـ«غال» Gall » (الذي ولد ألمانيا عام ١٧٥٨وتوفي فرنسيا عام ١٨٢٨) لم يكن مجرد مبدع هذه النظرية التي سرعان ما أصبحت مشكوكا فيها) بل كان فضلا عن ذلك، عالما ناجحا بتشريح الدماغ كما قال «فلوران Flourens» عالم الفيزيولوجيا الفرنسي «يجب أن نميز في غال Gall بشكل خاص مخترع فراسة الدماغ والمراقب الأشد تعمقا الذي كشف لنا بعبقرية دراسة تشريح وفيزيولوجيا الدماغ».لكن «مولان Moulin» كان مهتما بالتأكيد بـ «غال Gall» العالم بفراسة الدماغ أي صاحب المسلمة القائلة بوجود صلة فطرية بين شكل الجمجمة (وكذلك شكل الدماغ) ووجود بعض المزايا «الفكرية» و«الاخلاقية» أو «الحيوانية». كان «غال Gall» في الفترة الأولى ،يتحدث عن «كشف الجمجمة الشعاعي» أو عن علم الجمجمة»، وكان يطمح الى رسم شكل هو عبارة عن مخطط جمجمة تبين فيه مختلف الحدبات أو العجرات المعبرة. لكن بدءا من عام ١٨٠٠، أصبح تلميذه «سبورزيم Spurzheim» معاونه لعدة أعوام، وهو الذي أسمى العلم الجديد باسم «فراسة الدماغ» أو «الفرينولوجيا» . وأضاف أثناء ذلك عدة حدبات جديدة الى اللائحة الأصلية. فكانت المنطقة الجبهية إجمالا، تحتجزها السمات الفكرية، بينما كانت الأقسام الخلفية والجانبية تخص «الغرائز». وفيما بعد سمح بتمييز السلالات الجبهية «الأكثر ذكاء» و«السلالة القذالية» أو «القفائية» (نسبة للقذال أي مؤخرة الرأس) التي نما عندها بشكل خاص حقل الملذات. كذلك أمكن ملاحظة أن الرجل أكثر جبهية، وأن المرأة، بالطبع، أكثر قذالية. فبالفعل يوجد عند الرجل «تفوق العقل والمنطق» بينما عند المرأة «تسود الحساسية وتوجه».

يبقى أن المصطلحات المستخدمة في تسمية «الأعضاء» لم تكن تخلو من سحر فكان مقر «الميل للتناسل» (ميل يدفع المخلوقات للتناسل) ،ومقر «الميل للكنكنة» (الرغبة في البقاء في البيت، والخوف من الأسفار). ومقر «الاقتنائية» (ملكة تسمح بإدارة الممتلكات بشكل جيد لكنها تجلب أحيانا، مع الأسف ، البخل أو السرقة)، ومقر السببية (تقابل الذوق العلمي الواضح في البحث عن الأسباب أو العلل)، ومقر «الامتداد» (موهبة تقدير الأبعاد)، الخ. وكان «غال Gall» يلجأ الى وسائل متنوعة لانشاء مخطط الجمجمة:

فكان يتفحص تماثيل الرجال العظام في الماضي ـ أو كان أيضا يسكر بعض الحمالين ليجعلهم يظهرون طوعا ميزات طباعهم وميولهم المتنوعة ثم كان يراقب عجرات المخ عندهم. إن العلم التقليدي أقصى بسرعة علم الجمجمة هذا بكامله. غير أن «فلوران» كان محقا في ملاحظته خصب آراء«غال Gall» فهو ليس سلف «بروكا Broca» وحسب، بل سلف انصار فريتش Fritsch » و«هيتزيغ Hitzig» و «فيرييه Ferrier» الذين قاموا حوالي عام ١٨٧٠ بأبحاث هامة حول تمركزات الدماغ الوظيفية. وهيأت فراسة الدماغ مولد «قياس الجمجمة» الصحيح باعتمادها التحريض على اختراع أدوات متنوعة للقياس والتشجيع على تجميع جماجم ومقارنتها . وفضلا عن ذلك فقد قبلت مجموعة الجماجم التي كانت تخص «غال Gall» في (متحف التاريخ الطبيعي).

ينبغي أن نتذكر أنه في زمن «غال» كان اعتقاد لا يزال مسلما به، هو أن «النفس» ذات بسيطة لا أجزاء لها ، وأن مقرها العضوي الوحيد والكلي هو الدماغ. وجعل مجموعة من الوظائف في هذا الأخير،كان يعني امكانية إجراء «تحاليل» له تشريحية وفيزيولوجية جديدة. فضلا عن ذلك، ينبغي ألا نفرط في تبسيط النظريات الفراسية الدماغية. كان «غال» يسلم من جهة بأن المواهب المتنوعة والغرائز المختلفة يؤثر بعضها في البعض الآخر، وأنه من جهة أخرى يمكن أن يكون للجو وللثقافة والوسط بشكل عام تأثير على نمو الفرد.

إن مذهبا كهذا، كان فيه بالتأكيد ، أثر من المادية (مذهب فلسفي يعتبر المادة الواقع الوحيد وينكر وجود الروح والعالم الآخر، مما تسبب لعلماء فراسة الدماغ ببعض الازعاجات. فحظرت دروس «غال» في فيينا عام ١٨٠٢ لأن السلطات الكهنوتية كانت تعتبرها خطرة وألغت الحكومة الفرنسية أيضا الدرس الذي كان يعطيه «سبورزيم Spurzeim » في باريس عام ١٨٢٢ لأنه كان هداما للمبادىء الدينية والنظام الاجتماعي.

ولم يمنع هذا من أن يكون لفراسة الدماغ نجاح جميل في فرنسا حوالي ١٨٣٠ وليس فقط لدى البسطاء وغير المثقفين فعندما أسست جمعية فراسة الدماغ عام ١٨٣٢ في باريس، كان بروسيه «Broussais» [١] أمين سرها العام. لكن الفيزيولوجي الشهير «ملير Muller» كان يرى في نظرية «غال» (سلسلة من الادعاءات الاعتباطية يجب إقصاؤها عن حرم العلم). وأصبحت الاعتراضات تتضاعف بسهولة متزايدة ـ مثلا الاعتراض التالي : إن فحص الجمجمة لا يمكننا من استخلاص نتائج عن شكل ونشاط الدماغ لأن السحاءة والسائل الرأسي ـ السيسائي يمنعان الثاني من أن يتقولب تماما على الأول. أما نابليون، فقد استفاد من أوقات فراغه في جزيرة «القديسة هيلانة» في صياغة هذه الملاحظة الثاقبة : «ينسب «غال» بعض النتوءات ميولا وجرائم ليست موجودة في الطبيعة ولا توجد في المجتمع الا بتأثير العرف. فماذا كان سيصبح عضو السرقة لو لم يكن هناك ملكية، وعضو السكر لو لم يكن هناك مشروبات روحية، وعضو الطموح لو لم يكن هناك مجتمع؟»

كما كانت هناك انتقادات أخرى أكثر ميتافيزيكيةً وتفوق الانتقاد السابق بكثير. كانت تأتي من روحانيين يميزون في فراسة الدماغ نوعا من الحتمية المضادة للحرية البشرية. لكن هذا الحملات كانت تتجاوز حالة «غال» و«سبورزيم» الوحيدة فكانت تستهدف أيضا ، الأعمال «العلمية » الحقيقية التي كانت تؤكد على وظائف

الدماغ وتميل تقريبا الى وتعريف «النفس» بمثابة فرضية عديمة الفائدة. فكتب «بول جانيه Paul Janet» المدافع المتحمس عن الروحانية، مقالين كبيرين نشرتهما مجلة العالمين عام ١٨٦٥، بين فيهما أن الفيزيولوجيا غير قادرة على تهديم الايمان بوجود «النفس». والحق يقال، كانت الحالة مبهمة غالبا. فقد نشرت «فراسة دماغ روحانية» وكان عالم«فن إنجاب الأولاد أو الفرينيوجيني» «برنار مولان» يستند هو نفسه، الى الروحانية.

الفن المنهجي لانجاب أناس كبار وأناس عظماء

كان الموضوع حتى الآن يتعلق بعلم نظري محض. أما «غال» فكان يرى أيضا فائدة عملية كبيرة من وجهة النظر الاجتماعية، كانت ستسمح بمعاقبة المجرمين ـ وفق أسلوب أكثر تبصرية ـ الذين يخضعون لتأثيرات مؤسفة ناشئة عن عجرات مخهم، هنا نفكر بالطبع، في الآراء التي ظهرت فيما بعد لـ «سيزار لومبروزو César Lombrozo» حول «المجرم بطبيعته» و(جدير بالملاحظة وجود حب الاستطلاع الشديد ذلك، في القرن التاسع عشر لـ«جماجم القتلة» و«أدمغة المجانين والبلهاء»، كما كان يقال آنذاك. ولم يقل عنه، في الأصل، الاهتمام بجماجم «البدائيين». لقد كان هذا التلاقي يخضع لنوع من المنطق إذ أن الفكرة التي انبعثت من أعمال «فوغ» و«لوبروزو»، هي أن «البدائيين» و«البلهاء» و«المجرمين بطبيعتهم» تجمع بينهم ميزة مشتركة : إنهم المتوسطون بين الحيوان والانسان... هكذا كانت تؤول بعض التصورات الدروينية المنشأ.

وفوق ذلك، كان على فراسة الدماغ أن تسمح بالكشف عن (قدْر) و(قدَر) الأولاد من رؤوسهم بشكل يسمح بتخصيص المكان ونوع الحياة اللذين يلائمان كلا منهم، فيزول بذلك أحد أكبر أسباب القلق القائمة في النظام الاجتماعي». وتوجد هذه الاهتمامات عند «مولان» إنما بشكل أكثر فعالية فهو لا يبغي فقط، ملاحظة (الأقدار) المكتوبة في طبوغرافيا الكشف الجمجمي بل إنه ينبغي مباشرة، إنجاب مخلوقات كثيرة المواهب. ولنستخدم العبارات التي قالها «ماركس» قبل ذلك بقليل، فنقول: لم يكن الأمر يتعلق بتأويل البشر بل بتحويلهم. لكن لغة مربي الحيوانات كانت أكثر مطابقة إذ قالوا: ينبغي أن يعمل للبشر ما يعمل للحيوانات. هذا هو المشروع الكبير المبين بوضوح جلي (ومن وجهة نظر قومية تقريبا) منذ السطور الأولى من مقدمة «الفرينيوجيني»، فلنقرأ: (بينما كانت انجلترا تصل بفرط من الصبر والمراقبة الى تحسين سلالات حيواناتها الأهلية، وفيما كان جيراننا الانجليز يجرون خيرة تجاربهم، كانت تقوم سرا في فرنسا، دراسة أكثر أهمية. فلم يعد الأمر يتعلق، هذه المرة ،بجدي / ساوسداون/ ولا ببقرة/ درهم/حتى ولا بالخيول الرائعة التي كانت يمتلكها الأمير الروسي/أورلوف تشيمانسكي/ كان العرق البشري نفسه قد اتخذ، بدوره موضوعا لتلك الدراسة).

وفي القرن التاسع عشر، حملت مراجع فن التربية تلك على محمل الجد. وكانت النجاحات التي أحرزت على سلالات الأبقار والأغنام والخيول قد أذهلت العقول. فقد أراد بعضهم، معتمدا على الأمثلة التي قدمها التدجين ـ الفن الجديد الذي تأكدت نتائجه السريعة ـ أن تطبق على البشر، الطرق المستعملة في تحسين الحيوانات الأهلية.

هكذا ولد علم يبدو، هو الآخر منسيا، إنه «الميغالانتروبوجينيزي Mégalantbropogénésie» أي الفن المنهجي لانجاب أناس كبار الجسم وأناس عظماء وكان «بيرنار مولان» يعرف كتاب «روبير ل جن» الذي ظهر تحت هذا العنوان حوالي ١٨٠٠، لكنه لم يكن يسلم بجميع استنتاجاته، لأنه، حسب النظرية الميغالانتروبوجنيزية كان ينبغي تزويج ذوي العقول الكبيرة من الجنسين.

وكان «روبيرل جن» ينادي خاصة وبوضوح، بمنهج اختبار. وكان هذا المنهج، كما لاحظ بعض النقاد، يثير العديد من (الصعوبات الفيزيولوجية والاجتماعية) ثم إن فاعليته كانت مشكوكا فيها، إذا ما صدقنا الحكم القاسي التالي في هذا الموضوع:

(كتب أحد أصدقائنا بقناعة، كتابا عن الميغالانتروبوجينيزي فقال إنه اختار امرأة، لا تلائم ذوقه بل مبادئه وقد تصرف في كل شيء تبعا للقاعدة التي كان قد رسمها بنفسه، فأنجب ابنا وحيدا لم ير أشد غباء منه).

ولم يفعل «غالتون»، عام ١٨٧٠ أقل منه، فقد أنشأ طبقا للقاعدة عينها، علم تحسين النسل(وقد استعمل هذه الكلمة للمرة الأولى في كتابه «أبحاث في الكلية الانسانية الذي نشر عام ١٨٨٣). وكانت السطور الرئيسية شبيهة جدا، من وجهة النظر الاجتماعية، بخطوط الميغانتروبوجينيزي ويبرر هذا الشبه في عنوان الكتاب الذي أصدره غالتون عام ١٨٦٩ وهو «العبقرية الوراثية» الذي يشدد على ما يسمى اليوم إنجاب النخبة: ولم يظهر هذا المجلد إلا بعد سنة من التحدي الذي أطلقه «مولان» إذ كانت انجلترا تبرهن على أنها قادرة على تخطي التحسين الحيواني الى التحسين الاناسي.

في فن كهربة الأعضاء

إن الطريقة التي اختارها عالم الفرينيوجيني أو فن إنجاب الأولاد كانت تختلف، فنيا، كل الاختلاف عن تلك التي أوصى بها «روبيرل جن» والتي أوصى بها أيضا، من بعده «فرانسي غالتون». فمبدأ «فولان» الرئيسي، هو أن الانجاب «سحب تصويري حقيقي». وبحصر المعنى يصور الولد والديه «كما كانا حين الجماع» (ما يسميه «مولان» أحيانا «الدقيقة الحاسمة»).

ويمكن اختصار البرهنة بما يلي: إن الأعضاء الدماغية «المتكهربة» بشكل خاص عند الحبل، ستكون بصورة خاصة قوية وفعالة عند الولد ـ فينجم عن ذلك، من أجل الحصول على الذرية المبتغاة، أنه ضروري وكاف أن يضع الوالدان نفسيهما في حالة

عقلية وفيزيولوجية ملائمة في «اللحظة الحاسمة».

إن «هيبوكرات» و«تيسو»، مؤلفي تاريخ الفعل الجنسي، موافقان على هذا الرأي، فنقرأ:(إن المني لها خاصة إنتاج أجسام متشابهة لتلك التي صدرت عنها أو التي انتجتها). وبمقتضى نظريات «غال» «إن للمواهب تمركزات محددة بإحكام . فمن أجل انتاج عضو دماغي ما، بشكل مميز، بحيث يحصل على هذه الموهبة أو تلك ، يكفي أن نكهرب العضو المقصود بتركيز خاص جدا عند الدقيقة الحاسمة».

ربما لاحظ القاريء عند هذا المقطع، أن نظرية الفرينيوجيني أو فن إنجاب الأولاد، مدينة كثيرا لـ «لعلم الكهرباء» الذي يقر «مولان» بفضله عليه. فالكهرباء تلعب دورا هاما في الجسم البشري، وموازنة لهذا ، يجب أن نذكر «مفعول السائل المغناطيسي» . اذا تختلط سلسلة بأكملها من المفاهيم الفرينولوجية والتصويرية والكهربائية مع رجوع متعدد الأشكال الى «النسج الدماغية» ، الى «نفحات هائجة» والى «الانتاج الجزيئي». فيتكشف لنا أن «مولان»، وإن لم يتحدث عن ذلك ، لم ينس العرف الذي يقود الى «غالفاني» ونظريته عن «الكهرباء الحيوانية».

إلا أنه يجب عدم الاعتقاد بأن المخ آلة كهربائية عادية. هناك بالتأكيد «بعض صفات التشابه بين النابعات الكهربائية والتراكمات من المادة الرمادية». لكن السائل الذي «يقوم بكثير من المعجزات في الشخصية الانسانية» ليس السائل الكهربائي العادي الذي تعرفه الفيزياء، إن له بعض صفاتها (الحرارة ، السرعة) إلا أنه أكثر «دقة» فيفضل إذن أن تطلق كلمتا «السائل العصبي» أو «النفحة الحياتية» على الكهربة الخاصة «التي تعمل بمثابة وسيط بين النفس والجسد». لكن «برنار مولان» ، في الواقع ، وبعد أن أخذ هذه الاحتياطات، يحب كثيرا التحدث عن الكهرباء والتكهرب. وذلك، بالتأكيد، لأن هذه المفاهيم ذات صبغة أكثر«علمية» من الأرواح القديمة الحيوانية، وأيضا ، لأنها تدخل بشيء من المعقولية فكرة التصوير. إليكم بالفعل ما أتيحت قراءته عام ١٨٦٧ في «المرشد الشامل» : أثناء العاصفة ، رسمت الصاعقة على جسد الطفل، صورة الشجرة التي كان قد اتخذ منها ملجأ له. أليس هذا برهانا على أن الكهرباء تملك قدرة ناسخة مدهشة؟ من الجائز أن يكون مثل الصاعقة ذاك قد أثر في «داغر» مهما يكن من أمر يفسر هذا «أن الخاصة الرئيسية للمني هي الخاصة التصويرية».

كوبيدون (إله الحب) واضطراب الطباع

لنذكر للعلماء الاختصاصيين، دون ابطاء الأهمية الخاصة التي يكتسبها في رأيهم المبدأ الفرينيوجيني. هي مفيدة للجميع طبعا. وبفضلها ستتمكن (الأسرة الفقيرة) الأوروبية التي تعيش في أماكن ضيقة من أن تنقل الى أولادها الكثيري العدد جدا «الميل الى العيش في المستعمرات » وستحل آلاف القضايا الانسانية الأخرى، بطريقة مماثلة. لكن حالة «العلماء» تبدو ملحة جدا بشكل خاص. فبالفعل وحسب «مولان» يجد أصحاب العقول الكبيرة، صعوبة في التوالد.

ويقول «مولان» : (إن أعضاء الدماغ عند هؤلاء، هي في نشاط تام إنما فقط حتى يصلوا الى النوم والى هيكل الحب. في هذا البلد المجهول الذي لم يبلغه أبدا «باسكال» ولا «بوالو» ولا «نيوتن» ، بقدر ما يكون العلم السامي و«كوبيدون» متنافرين نجد اضطراب الطباع الكبيرة أكيدا وقدرات هذه الطباع الكهربية ـ المولدة مبهمة).

قد لا نكون مبالغين مهما كررنا أن الوالد الأكثر كهربائية يفرض طابعه أما من هذه الناحية فليس الرجل المتفوق هو الأكثر كهربة ، إن «زوجته الأقل ميتافيزيكية عادة هي على وجه العموم أفضل كهربائية». فينتج وهن «يولد كثيرا من أصحاب العقول الجافة ذوي المهارات الكثيرة». قد يمكننا الاعتقاد بأن (برنار مولان) الانسان، هو الذي يبدي هنا خوفه أمام المرأة، ـ المرأة» التي تحمل قدرة ذات قوة متفوقة ، لكونها قد تهيأت لمعركة الحب بشكل أفضل بكثير من الرجل» ، لكن يبدو أن فكرة المهارة الدنيا في الحب كانت منتشرة بشكل كاف في القرن التاسع عشر. إليكم مثلا ، ما أعلنه ناقد (سبق أن ذكرناه) للعلوم الميغالانتربوجينيزية:

(إنه لأمر مدهش بقدر ما هو محقق، عقم الرجال العظام والعلماء الكبار). إن اهتمامات من هذا النوع، لم تكن بالتأكيد، غريبة عن «غالتون» عندما كتب (تراه دفاعا عن النفس؟) مؤلفة حول «العبقرية الوراثية» (راجع مجلة البحث عدد ٥٦ ص ٤٨٨ شهر مايو ١٩٧٥).

مهما يكن من أمر، فالعلاج فيما يلي : يكفي اتباع نصيحة يقدمها «روبيرل جن» الذي كان محقا حول هذه النقطة بالذات فيقول على الأب (ألا يضاجع زوجته إلا بعد أن يكون قد ألهب مخيلته بمشعل عبقريته).

وفي التعبير الفرينيوجيني، يقال ما يلي :(عند القذف المنوي، يجب أن تتكهرب بشكل قوي، حدبة مقابلة لموهبة فكرية ما، فتبعث بصورة طبيعية، سائلا كهربائيا مولدا غزيرا جدا). هكذا يجب على وزير أن يفكر أثناء معانقته زوجته «بالخطاب الذي يجب أن يلقيه أمام النواب. أتريدون موسيقيا أعظم من روسيني؟ ما عليكم سوى حل «مسألة موسيقية» في «اللحظة الحاسمة» أتريدون انجاب عالم هندسة يفوق «أرشيميدس»؟ ما عليكم سوى أن تكرسوا أنفسكم، دائما في الظروف ذاتها، لـ «مسألة من علم الديناميكا» وإليكم أيضا ما هو أفضل من ذلك: قد يستحسن أن يطبق النشاط الذي يرغب للطفل أن يبدع فيه. فمن أجل إنجاب موسيقي، يقول «مولان» تجب العناية بـ«دندنة لحن غنائي يهيج النسل». يلاحظ مع ذلك، أن هذه الطريقة يمكن أن تثير صعوبات، مثلا في حال وجدت الرغبة في انجاب عازف كمان أو قائد جوقة وعلى هذا يكون الحصول على عالم في الرياضيات أكثر سهولة بالتأكيد ، من الحصول على مجرب في فيزياء الطاقات العالية. لكن لنختصر، فلا نناقش التفاصيل ، المهم إدراك صلب المبدأ. والأمر هام، فضلا عن ذلك من حيث كونه على اتفاق تام مع التوراة. يكرس «مولان» فصلا بأكمله لهذه النقطة،

مشيرا الى «طوبيا» و«سـارة» من بين الآخرين، كيف نجحا في خلق «حدبة الـورع» بتطبيقهما الطـريقة الفـرينيـوجينيـة قبل الحالـة النهائية.

وقبل كل شيء، ينبغي أن تكون الحالة تامة نفسيا وفيزيائيا.

في حالة التـوراة كان الهدف إنجاب عقول وهبـت القداسة، غير أن الوسيلة ذاتها، يؤكـد العالم الفرينيوجيني، تصلح عنـدما يتعلق الأمر بـ(آراء صناعية وتجارية).

لا تنسيـَن، أخيرا الإنذار الـذي وجهه سينيبلدس Sinibaldus في مؤلفـه «الجينيانتروبيبيـا Geneanthropoeia» فقال :(إذا حملـت امرأة من رجل في حالة سكر، ستضع جهيضا أو مخلوقا من الجنس المؤنث...).

اختبار جريء

تبقى مسألـة الاثباتات الاختباريـة . فالفرينيوجينـي، بالمعنى الصريح، فـن ثبت بـالتجربة، أي بسلسلـة من الحالات التـاريخية: نابليـون، وبلينغتون محمـد الثاني، سـزوستري، موسـى، بطرس الأكبر، ميرابـو، الملكـة اليـزابيـث لـويـس الحادي عشر، تيبير ، ديموستين، بوردالو، ل.تاس، رافائيـل جان دارك، بطرس الطاغي ، دمولار (الملقب بقـاتل النساء)، الخ. شيء مـدهش حتى الآن . غير أن العلم الاختباري لا يكتفي بملاحظات تجريبيـة مؤاتية ينبغي اجراء تجارب تساق بـدقة. لقد حققـت فرنسا المجـد باجتياز هـذه العتبة العلوميـة فكانت «تجربـة الفرينيـوجيني الأولى التي تمت بمعـرفة وبجرأة» في فرنسا بفضل تعاون «كاتب بالعدل في إحدى القرى» (لم يشأ، للأسف ، أن يحفظ التاريخ اسمه).

كان هذا الكاتب بالعدل مقتنعـا بأهمية نظريات «مولان» فقرر أن يكون مـن ذريته صحفي، فـركز فكره كما يجب. وفي الـواقع لم يكن له ابـن بل ابنة (هكذا الحال دومـا، لقد كان جسم زوجتـه أكثر تكهربا من جسمه). وكان هناك أمر مـزعج هو أن كان لابنة الكاتب بـالعدل حـدبـة ظـاهرة لكنهـا لم تكـن مـوجودة في دليـل «غـال» و«سبـورزيم» الـدماغـي ـ الشعـاعي. مـع ذلك ذلـل هذا الازعـاج بمناسبـة سعيدة إذ كـانت جمعيـة «إدمبورغ الفـرينولـوجية» قـد اكتشفت لتوها حدبة الصحافة، حدبة «الحرب الكلامية اليومية».

وكانت هذه الحدبـة التي تمتلكها ابنة الكاتب بـالعدل، إذن فقد تحقق النجاح التجريبي. وقام الكاتب بـالعدل مندفعا، بتجربة ثانية. واختار هذه المرة أن يكون لـه ولد شاعر. لقد عرف «بـرنار مولان» قلق العـالم النظري الذي ينتظر قـرار تجربة حاسمة: (هـل ستكفي بضعـة أبيات مـن «راسين» تتلى في الـوقـت المحدد، لتلقيـح التربـة وتحديد الوريد والتيار الشاعريين؟) نعم ، لقد سجل نجاحا جديدا ـ لكنـه أقل وضـوحا ممـا كان عنـد الابنة الصحفيـة إلا أن الوريـد الشـاعري ذا اللـون الأحمر الفاقـع والمتشكل على الجبين على نحـو واضح في المكان الذي عينه «لافاتر Lavater» كان موجودا بالتأكيد.

ربما ابتسم أصحـاب العقول المشككة، بـل إن «مولان» تـوقع «تهكمهـم الساخـر» فصبرا ، لقد لـزم بضـع سنـوات لاعداد بقـرة «درهم»، فلماذا يكون النجـاح فوريا في حالـة الانسان؟ إن «مولان» يطلب عشرين سنة كيما يبلغ علمه تمام النضج.

لقد نزع علم الـوراثة الحديث كل اعتقاد بالفـرينيوجيني. ومن الجائز أن نظن أن «مـولان» كان، في الوقـت الذي كتب فيـه مجلده، متخلفا بوضـوح عما كان يمكن تسميته الحركة الـرئيسية للعلم في زمنـه. ونحـو عام ١٨٦٨، لم يعـد للفـرينيـولوجـي أي اعتبـار في الأوساط «التقليـدية». فقد بوشر بـالقيام بتجارب على الدمـاغ، إما بـالتكهـرب أو بـالاستئصال وكـان العلماء يلجـأون الى الطـريقـة السريـرية بقصـد تحقيق دقـة ثابتـة. ومبـدئيا، لم تكـن الطريقـة التجـريبية تطبـق إلا على الحيوانـات، لكـن في الواقـع، كان بعـض الباحثين يغتنمون بعض حالات مـرضية لاجراء تجاربهم عليها كما يفعلون على الكلاب والجرذان وخنازير الهند.

وسابقـا، ما يقـرب من مئة سنـة ، كانت تـرتفع احتجـاجات بمنـاسبـة التجـارب الجزئيـة التـي كـانـت تجري، فلنقـرأ: يجب الاحتراس من التشبه بـالسلوك الاجرامي الذي قام بـه هذا الطبيب الأمريكي المدعو «بـرتولوو» ، الذي قام منذ سنة تقـريبا ، بغرز إبر كهربائية في دماغ امرأة كان دمـل مجتاح قد أتلف جمجمتها . وذلك بقصد إجـراء دراسة على مسألـة فيها. يجب الاعتراف بـأن تطبيق «مولان» الفلسفـي ـ العلمي لئـن كان أقل دقـة، فقد كان أقـل عنفا أيضـا.

مـن جهة مـا ، كان أقـرب الى أرسطـو منه الى «كلـود برنـار» فالعصري هو بالضرورة ، متأثر بمظاهـر فكرته الغامضة والنوعية جدا. لكن، قد يكون مغلوطا الاعتقاد بأن مخيلة «مولان» كانت تعمل بشكـل يختلف عـن مخيلـة «مشاهير العلماء» لقـد اتفـق ان كانـت التشابيه والاستعارات التي استعملها عالم الفرينيوجينزي (كهربة ، تصوير) غير وافية بالغرض.

ولا تنسى بالمقابل ، أنه من «كليبر» و «نيوتن» الى «ماكسويل » والى البيـولوجيـا الجزئيـة أوجدت تشـابها واستعـارات سابقـة للتجربـة، لم تكن تفوق إقنـاعا بكثير ، تجارب «مولان» وقـد أعطت نتائج جيـدة. وما كـان «غير علمي» عنـد «مولان»، ليـس استعمال التشابيه بما هي عليه، بل عدم الدقة في تنفيذها وفي تحقيقها.

لنختم كـلامنا بسـؤال بسيط : ألا يوجـد، حتى في هـذه الأيام أعمال تدعـي (العلمية) بدرجـات متفاوتـة ، سوف تظهر غـريبة في غضـون مئـة سنة تقـريبـا بقـدر مـا كـان عمل صـاحبنـا عـالم الفرينيوجينيزي؟ لكل امرىء جوابه.

الهـوامش

١ ـ بـروسيـه : طبيب فـرنسي ولـد في سـان ــ مـالو (١٧٧٢ ــ ١٨٣٨) بنـى تصوره (الطب الفيزيولوجي) على اساس إثارة النسج.

* * *



اللغة العربية من خلال نظرة عصرية

عبدالملك مرتاض *

ما أكثر ما تحدث الناس، قديما وحديثا، عن اللغة العربية ما بين مناصر لها، مدافع عنها، وما بين مناوىء لها، مهاجم إياها. ولا تخلو الساحة العربية، على عهدنا هذا، شيئا من التعصب الأعمى على اللغة العربية: من ذويها والناطقين بها أنفسهم حيث ما أكثر ما نلفيهم يزعمون أنها عاجزة عن التطور والتطوير وأنها عسيرة النمو، وأنها معقدة التركيب، وأنها لغة محنطة... وهو ادعاء غير مؤسس ومزعم لا يخلو: إما من حقد عليها وإما من جهل بها وفي الحالتين الاثنتين لا عذر للمتخرسين.

من أجل ذلك ترى هؤلاء يجنحون لاصطناع العامية في أحاديثهم وربما في أحاديثهم العامة بوسائل الإعلام (الاذاعة والتلفزة خصوصا) طورا، ولمحاولة الترطين في شيء من التكلة، البادي بإحدى اللغات الأجنبية الغربية (الفرنسية في المغرب العربي، والانجليزية في المشرق) طورا آخر. وقد لاحظنا أن اللغة العربية أمست غائبة من لغة السياحة في المشرق والمغرب. أما في المغرب فيوظف الفتيان الذين يتقنون الفرنسية وبعض الانجليزية للتعامل بهما مع السياح في الفنادق الفخمة... وأما في المشرق العربي فلا تكاد تصطدم في الفنادق الفخمة ... إلا برطانة الهنود وسواهم من الجنسيات الآسيوية الذين لا يتحدثون لغة انجليزية راقية صوتا وتركيبا، وإنما تراهم يقطعون جملهم تقطيعا بدائيا يؤذي ولا يمتع .. ولا يعني شيء من هذا الا امتداد الهيمنة الثقافية الأمريكية مشرقا، والفرنسية مغربا، أو مغاربيا كما يقال الآن في المغرب العربي.

مع أن جمال اللغة العربية لا يكاد يعادله جمال، وهي نتيجة لذلك، أولى بلغة السياحة على الأقل فيما يعود الى التخاطب مع السياح العرب لو كوّن فتيان وفتيات على ذلك وحملوا على استعمال العربية استعمالا أنيقا سليما وخصوصا من الفتيات لكننا نعلم مسبقا بأن الاستلاب الثقافي الذي يعانيه العرب وبأن تهاونهم في تقدير لغتهم أمام الامم الأخرى، واعتقادهم بأن المسألة اللغوية هي مجرد مسألة شكلية . سيجعل من اقتراحنا مجرد نفخ في رماد، وصرخة في واد.. ومما يزيد مسألة اللغة العربية تعقيدا أن كل قطر يعول على آخر في خدمتها وتطويرها وعصرنتها بحيث تغدو لغة الحياة اليومية كما تمسي لغة الفكر والعلم والبحث والاختراع.. ومثل هذا التواكل سيذر هذه اللغة العزيزة على ما هي عليه .. والجامعة العربية بحكم أنها جسد مشلول في منظورنا على الأقل لا تستطيع أجهزتها أن تصنع شيئا ما عدا انتظار الراتب الشهري!...

ويبدو أن كتاب: «اللغة العربية إضاءات عصرية» (٢٣٦ صفحة - نشر: الهيئة المصرية العامة للكتاب) للدكتور حسام الخطيب جاء ليقدم مقاما وسطا بين أولئك وهؤلاء : فلا العربية قادرة على تناول كل شيء والنهوض بكل شيء؛ ولا العربية . أيضا خاملة متخلفة وعاجزة عن النهوض بأي شيء، إنها لغة أزلية حقا. ولكن هل ننظر الى هذه الأزلية فيها على أنها مزية ومحمدة أم على أنها عبء ومرزأة ! إننا ، في تصورنا الخاص، لا نجعل من أزليتها محمدة ولا مرزأة ؛ فهي لغة كبيرة يسمح لها كبرها وعظمها أن تتكيف بسرعة على النحو الذي يراد لها وخصوصا في المجال التقني، بشرط واحد ووحيد: أن يرقى أهلها الى مستوى الايقاع الحضاري للعصر، وأن يستعيدوا الثقة في النفس فيبادروا الى الايمان بقدرة لغتهم وقد برهنت اللغة العربية بعد ، في بعض بلدان المشرق ، على كفاءتها العليا في التكيف مع كل العلوم العصرية. وواضح أننا نومىء الى التجربة السورية الرائدة التي لم تعمم في كل العالم العربي.. كما أن التجربة الجزائرية يجب أن تكون رائدة في المغرب العربي حيث إن الجزائر في ظرف زمني قصير استطاعت أن تمحو رطانة اللغة الفرنسية من جميع الإدارات الجزائرية ، وتحل محلها اللغة العربية كما أحلت اللغة العربية، محل الفرنسية في جميع مستويات التعليم الثلاثة ؟بما في ذلك الاقتصاد، والتجارة والحقوق، والفلسفة والرياضيات ، وعلم الأحياء (البيولوجيا) ... ولم يبق إلا بعض الفروع القليلة التي لم تعرب كالطب مثلا..

لكن ذلك كله لا يعني أن اللغة العربية جاوزت المحنة، وأن أهلها أصبحوا يتحكمون فيها تحكما عاليا ابتغاء اصطناعها في كل مضطربات الحياة وفروع المعرفة والعلم... فإننا لسنا راضين عن الطرائق التي تدرس بها العربية ولا عن كيفية استخراج المصطلحات العلمية وغير العلمية ... إننا مطالبون جميعا بتنسيق الجهود وتوحيدها من أجل التوصل الى نتائج مثمرة توشك أن تنفض غبار الخمول عن العربية.

إني أتمثل اللغة من حيث هي كائن اجتماعي كالطفل الذي نستطيع أن نكونه للمستقبل بتعليمه وتثقيفه وتربيته والأخذ بيده سلوكيا ومنهجيا وفكريا ليكون رجلا صالحا نافعا لمجتمعه وللانسانية كلها.

* كاتب واستاذ جامعي من الجزائر.

العربية لغتنا تحتاج منا الى أن نبذل جهدا أكبر في خدمتها وترقيتها نحويا، وإملائيا ومطبعيا ومصطلحاتيا.

ولعل أول ما يجب البدء به، إن كنا حقا نريد أن نبدأ (والحديث مساق هنا الى مجامعنا العلمية التي تتعلق بالسحاب، ولا تنزل الى التراب) تراها تبحث في قضايا العربية في مجالسها ودوراتها، ثم تجتزيء بنشر مقرراتها في مجلاتها التي لا يقرؤها أكثر من بضعة آلاف قاريء من أصل مائتين وعشرين مليون عربي... بل ربما وضع مقرراتها في أدراج المكاتب أو رفوف الخزائن حتى تأتكل بالبلى، وتأتخذ بالرطوبة ... والحال أنه يجب تعميم المقررات والفتاوي اللغوية بين عامة المتعلمين العرب في المستويات التعليمية الثلاثة (توضع ملاحق في كتب القراءة والنحو مثلا... حتى تعم فائدتها)، هو أن ننقي (وأكاد أقول: نطهر) ألسنتنا من اللغات الأجنبية والألفاظ العامية في حياتنا العامة (في التدريس، والاذاعة والتلفزة، وفي الصحافة المكتوبة وفي كل الأحاديث الثقافية المبسطة) فليس هناك أي مبرر ولا حجة ولا عذر لنا في المضي في احتقار لغتنا، وتعفير خدها في الرغام، وتلطيخ محياها الكريم بالتراب ، يوميا أمام ضرائرها من اللغات الأجنبية.

وأما الأمر الآخر فهو أن ننشر وعيا لغويا في مدارسنا ومعاهدنا، وجامعاتنا وجميع مؤسساتنا الثقافية بضرورة استعمال اللغة العربية الفصحى (والفصاحة تعني في أصل العربية الخلوص والنقاء)، وذلك كيما نهييء الاجيال الصاعدة الى تحمل الرسالة والنهوض بعبء الأمانة ونفض غبار الخمول، وقتام الدهور من على وجه هذه اللغة الأزلية الخالدة.

ويمكن أن نحلل نص بعض هذه المقدمة فنستخلص منه أنه ينهض على أربعة محاور كبرى:

أولها : انه يركز على الجوانب العملية في ترقية اللغة العربية ومعالجة المشاكل التي تساور مستعمليها على مستويات النحو، والاملاء، والبحث عن الألفاظ في المعجم وهلم جرا..

وثانيها: يركز الكتاب على القضايا اللغوية في مجال التعليم العالي، ونتيجة لذلك في مجال البحث العلمي أيضا، لأن أشق الصعاب، وأكأد العقاب، يتلقاها أساتذة التعليم العالي لارتفاع مستوى التلقين والتعليم، ولبلوغ القضايا المعرفية المطروحة للتعلم حدا عاليا من التجريد. فأشد الأقطار العربية إخلاصا للغة الضاد وتحمسها لها، لم تستطع تذليل جميع الصعاب المتصلة بلغة التبليغ في المستوى المعرفي الرفيع.

وثالثها : يركز الكتاب كما يستخلص ذلك من بعض مقدمته نفسها التي استشهدنا بنص منها، والتي نحن بصدد تحليل مضمونها؛ على لغة الاعلام، أو على لغة «الاتصال» كما نطلق نحن على ذلك في الجزائر. (والمسألة اصطلاحية ودلالية)، فـ «الاعلام» لفظة عامة وبسيطة وكأنها تقتضي البث دون الاستقبال، والارسال دون التلقي. على حين أن مصطلح «الاتصال» يعني، حتما، التواصل المتبادل أو المتفاعل بين قناتي الارسال والاستقبال. فهو، إذن، أعم وأدق.

والحق أن لغة الاتصال يجب أن تدرس بعناية شديدة، وذكاء حاد، حتى يمكن لف «الرسالة» المبثوثة في ثوب لغوي جميل. ذلك بأن لغة الاتصال لا تعني العناية بسلامة اللغة، والاجتهاد في اختيار ألفاظها طبقا لمستويات المتلقين، (وعلى أنه من العسير ترصد مستويات المتلقين التي هي متباينة حتما، ومتراوحة بين العلو والدنو..) وانما تقوم خصوصا ، أو يجب أن تقوم على ما نود أن نطلق عليه «جمالية الاتصال»

يركز كتاب الدكتور حسام الخطيب، في خاتمته على اللغة لدى المرأة (سنتناول هذه المسألة بتفصيل عند نهاية هذه المقالة) لأن المرأة أم، ولأن الأم المؤسسة التربوية الأولى التي يتعلم فيها الطفل، فكم من رجل اغتدى عبقريا بفضل طفولته المرتبطة بعظمة أمومة أمه.

فلعل هذه هي الخلاصة العامة لمضمون هذا الكتاب ؛ لكني أعتقد مخلصا أن مثل هذه الخلاصة لا تستطيع أن ترسم تفاصيل كل القضايا التي عولجت وبحثت ضمن هذا الكتاب الذي أجدني عاجزا ، أنا أيضا، أن أنقل للقاريء الكريم كل ما فيه من تفاصيل في هذه المقالة القصيرة التي لم تكن الغاية منها الا تقديم الكتاب، والاعلان عن صدوره قبل كل شيء، لا الإحاطة.

والحق أن الدكتور حسام بإصداره هذا الكتاب كأنه أراد أن يرجع بالأمر الى الحافرة وأن يعيد النقاش من حول مشاكل العربية جزعة ،كما تقول العرب.. وليس ذلك على لغتنا التي يفترض أن يصدر عنها كتاب كل أسبوع ، أو كل شهر على الأقل، لمعالجة وضعها، حاضرها، ومستقبلها، وطرائق إصلاحها وكيفيات نشرها بين غير ناطقين أصلا.. إذا شئنا حقا أن نسعى لتطوير اللغة وعصرنتها، وجعلها في مستوى المشاكل الحياتية المختلفة التي تساور سبيلنا، وتعرض لنا في يومياتنا .

وإذن فماذا كتبنا، الى اليوم عن اللغة العربية؟ وماذا قدمنا من اقتراحات عملية لإصلاحها وتيسيرها؟ إن معظم الجهود فردية ومشتتة مما يجعلها تظل مهدرة .. فمشكلة اللغة العربية مشكلة قومية حضارية حيوية بالقياس الى جميع العرب... فليعتبر كل عالم من العلماء العرب هذه اللغة همه الأول حتى يمكن أن ننهض بها، ونيسرها ، ونطورها فنجعل منها لغة يومية للناس جميعا كما نرقى بها الى البحث العالي في المختبرات.

اللغة العربية والاعلام

لغة الاعلام، عادة ضعيفة وفي كل لغات العالم تقريبا ،ولكنها في اللغة العربية أضعف. ولعل ضعفها يعود الى جملة من الأسباب ، منها: إن الكاتب الصحفي يحرص على أن يفهمه أكبر عدد ممكن من المتلقين باعتبار أن جريدته السيارة أو نشرته المذاعة يتلقاها ، في الغالب عدد ضخم من الناس. ولو اصطنع الكاتب الصحفي لغة جزلة (على افتراض أنه متمكن من

هذه اللغة الجزلة) وأسلوبا أنيقا (على افتراض أنه يتقن الكتابة بمثل هذا الاسلوب) لنفر من كتابته كثير من القراء ممن لا يعرفون من ألفاظ العربية إلا بما يسمح لهم بقراءة محدودة.

ويتخذ عامة الصحفيين هذا السبب تكأة في كتاباتهم الركيكة ؛ وقد يصدق عليهم المثل العربي القديم. «خرقاء وجدت صوفا» !نعم للبساطة في العربية واليسر، ولكن لا للركاكة والاسفاف!.

إنا لا نقبل هذا السلوك اللغوي الساذج ، غير المسؤول من بعض هؤلاء الذين يحسبون أنهم يشرفون ويعظمون في أعين النظارة حين يرطنون بهذه الانجليزية المزقة. أم لم يعلموا أن هذي العربية ملك جماعي لكل أبناء العرب ، كالكلأ والماء والحطب، وليست ملكا خالصا لهم، وقفا عليهم وحدهم؛ فيعبثوا بها.

وأمام تخاذل ما يعرف بـ «مجامع اللغة العربية» وفي غياب التوجيه والنقد، والتقريع واللوم والتشنيع واللذع، والتفظيع والنعي على هؤلاء الذين لا يرتضون باصطناع العامية المحلية، والنطق المعجم المركك فحسب ، وإنما تراهم يفزعون الى الاغتراف الظامىء من هذي الانجليزية التي يزدرينا أهلها، ولم يبرحوا يهينون شرفنا القومي .. أمام هذا الوضع غير المسؤول إذن، فلننتظر الأسوأ ، إن كان هناك سيىء أسوأ مما نحن فيه .

٣ - إن مستوى التعليم في المدارس والمعاهد والجامعات العربية لم يبرح يسف ويتدنى، ويهوي ويسقط من سنة الى أخرى، ومن عقد الى آخر ؛ ابتداء من المدرسة الابتدائية الى الجامعة . والذي لا يتعلم العربية في صغره، تعلما أصيلا سليما، يوشك ألا يتملكها في كبره .

إذن، فالعوامل الثلاثة التي ذكرناها، والتي أحدها يعود الى المتلقي وأحدها يعود الى المرسل وأحدها الآخر يعود الى نظام التعليم لا يجوز لها أن تكون تبريرا لاستعمال عربية ضعيفة . وإن عامة المتلقين يحبون من يرتفع بهم قليلا قليلا عن مستواهم. ولدينا مثال شهير من الصحافة ذات اللغة العالية جريدة «لوموند» (العالم) الباريسية التي على الرغم من صفتها اليومية، لغتها ذات مستوى رفيع. وقد كنا طالعنا مقالة للكاتب والصحفي الجزائري محمد البشير الابراهيمي الذي كان رئيسا لجريدة «البصائر» الأسبوعية زهاء سنة ثمان وأربعين وتسعمائة وألف بعنوان «الى الكتاب» طالبهم فيها أن يجتهدوا في الترفع بلغتهم وأن الحد الأدنى للغة البصائر لا ينبغي له أن يسف إسفافا. وكل مقالة لايوفر فيها هذا الحد الأدنى من اللغة لا تنشر ولا تشكر!

فهذان مثالان من الصحافة السيارة ذات المستوى اللغوي الرفيع: أحدهما عربي، وأحدهما الآخر أجنبي.

إننا لا ننقم من الصحفيين ، وعامة الكتاب : حين يدبجون طومارا ، أو يحررون مقالا، أو يرتجلون كلمة في أحد مآقط العلم ، أو يبتدهونها في بعض مساقط الفكر... ما يعانونه من عنت ،وما يكابدونه من مشاق؛ لضحالة زادهم اللغوي، ولضعف ملكة العربية في نفوسهم؛ نتيجة للتقصير الذي كان وقع لهم في بعض مراحل التعليم .. ولكن الذي ننقمه منهم وننعاه عليهم؛ أنهم لا يعنتون أنفسهم في التعلم، وكأن هذا التعلم ، لديهم،أمر مرتبط بمرحلة من العمر لا يعدوها أبدا. وهذا خطأ فادح،وظن آفن. إن إدمان مطالعة الآداب الراقية والكتابات العالية جدير لأن يجعل هؤلاء يتخلصون من ضعفهم اللغوي،ومن محنة العجمة التي منها يعانون.

وقد لاحظنا على عهدنا هذا، أن كثيرا من القنوات العربية، أو التي تبث باللغة العربية، مشرقا ومغربا - والتي تكاثرت في العدد، وتشابهت في الرداءة - أمست تتساهل تساهلا مزريا في اختيار المراسلين الذين جلهم يلحنون اللحنات الغليظة... فقد يغتدي لديهم، وبقدرة قادر خبر «كان مرفوعا، وخبر «إن» منصوبا ، وقد يمسي، إن شاءوا وهم يشاءون اسم كان منصوبا واسم «ان» مرفوعا... ومن ارتاب في مزعمنا فليس عليه إلا أن يسمع نشرة أخبار ليجمع من هذه الهنات والاغثاء ما شاء الله له أن يجمع وحتى يروى ويشبع من شر ما سمع وما يسمع!

ولقد نعلم أن الغربيين لو يلحن أحد صحفييهم في حرف واحد من اللغة - ونحن نصرف هنا معنى «لو» مصرف الافتراض الذي لا يتأتى لا مصرف الشرط الملازم - تعدو من الكبائر التي لا يرتكبها الأكابر، ولأدانوه أشنع إدانة، ولشنعوا بصاحب اللحن الى حد التجريم.

فانظروا الى مدى اعتزاز أولئك القوم بلغاتهم ، وتهاوننا نحن لدى التعامل مع لغتنا بل لقد جاوز هذا الأمر الصحفيين الذين قد نكون قسونا عليهم، وهم غير المختصين في اللغة العربية الى أساتذة هذه العربية وأساتذة آدابها ونقدها في كثير من الجامعات العربية ، فإذا «الأستاذ الجليل، والعلامة النحرير» يعمد الى تحليل نص لامرىء القيس أو للمتنبيء: «باللغة العامية،»وجهارا والشمس وهاجة الضياء ولا يرعوي ولا يستحي من الله والناس!

لغة النساء

عقد الدكتور حسام الخطيب ملحقا في آخر كتابه (ص ٢٠٧ - ٢٣٣) هو عبارة عن ترجمة لمقالة طريفة - عن الانجليزية - كان كتبها أوتو يسبرن . ولعل أطرف ما في هذه المقالة أنها تحاول البحث في التفاريق اللغوية بين الرجال والنساء: على مستويي الصوت واللفظ وربما على مستوى الدلالة أيضا.

والحق أن الذي لاحظه يسبرن، وهو يطبق بحثه اللغوي على الطريقة الانثربولوجية على بعض القبائل البدائية من الدومنيك وغيرها ، وهو يكاد يكون عاما لدى كافة الأمم. بل يمكن أن يضاف الى لغة النساء لغة الأطفال حيث إن لغة هؤلاء اما بسيطة جدا (وقد حاول أحد التربويين في الجزائر وضع لغة

المحادثة في المدرسة الابتدائية على حسب الشائع الفصيح في اللغة العامية المحلية وإدراجه في المنظومة اللغوية في درس المحادثة ، وفي لغة كتب القراءة) ؛ (والمحادثة درس يومي شفوي تعبيري يتناول في شكل حوار مباشر بين المعلم والتلاميذ، أو بين التلاميذ والتلاميذ؛ والغاية منه تفصيح ألسن التلاميذ وتقييم أعوجاجها العامي في المدرسة الابتدائية... ويا حبذا لو يعمم مثل هذا الدرس اللغوي الشفوي في المدارس الثانوية. أما في الجامعة فنقترح أن تستحدث مادة الخطابة؛ بحيث يقترح موضوع على الطلاب يتبارون في الخطابة المرتجلة من حوله ؛ حتى تفحل لغتهم وتفصح ألسنتهم ويأنق حديثهم الشفوي ... فإن كثيرا من الشباب العرب يعانون عجمة مشينة، والقائمون على التعليم لا يكادون يلتفتون الى هذا الداء العضال...) وإما خاصة بهم وبأمهاتهم، حيث إن اللغة غالبا ما تعول في بعض دلالتها على الأصوات المقتضبة؛ لأن الطفل لا يستطيع في السن الأولى – الى الخامسة – إدراك دلالة الألفاظ اللغوية إدراكا دقيقا، بلة دلالة الجمل وبله الخطاب (كما أنه في مثل هذه السن لا يستطيع التمييز بين الفروق الزمنية فقد يكون لديه الأمس اليوم، واليوم الأمس . ومثل ذلك يقال في تمييز تفاريق الألوان من أجل ذلك أصبحت بعض العبارات عالمية لدى الأطفال مثل «بابا» و«ماما».

وقد لحن الشعراء العرب ، منذ القدم، الى لغة النساء (على الرغم من أن النقاد واللغويين لم يلحنوا لها) فنجد امرأ القيس في حواره مع حبيبته في المعلقة يصطنع لغة نسوية بسيطة على لسانها ، وهي لغة، عادة تتسم بالاستفزاز والاغراء، والتلطف والاشفاق ، مثل قولها له : «لك الويلات!» فأول ما تنطقه المرأة في كثير من المجتمعات العربية قولها : «ويلي ... ويلي!» وإن كنا لاحظنا أن هذه العبارة تصطنعها الطبقة المسحوقة من المغاربة في المدن العريقة المغربية ... ولكنها على ألسنة النساء أجرى، فهي خالصة لهن منذ أن أرسلتها عنيزة ..كما نجد عمر بن أبي ربيعة يتألق في اصطناع اللغة النسوية في شعره، وخصوصا لدى معالجته لغة الحوار؛ سواء أكانت هذه المحاورة بين النساء أنفسهن أم بينه وبين النساء.

ويلاحظ أن لغة النساء بعامة، تتصف بالرقة، وبما فيها عامة اللغة الشعرية لدى الخنساء ، أكبر شواعر العرب ، إذا قيست بلغة الشعراء المعاصرين لها. ومثل هذا الأمر لا غرابة فيه، لأن الرقة تتلاءم مع طبيعة المرأة الرقيقة وملابسها الشفافة، وعطورها الأنيقة مع إرهاف في الاحساس وطفوح في العاطفة.

ونلاحظ أيضا على عهدنا هذا ، أن لغة النساء الباريسيات في فرنسا تتميز في نطقها بنبرات وتنغيمات لدى نهاية الجملة كأنها دلال ناطق وتغنج ساحق وطريقة هذا النطق لا نصادفها لدى الرجال الفرنسيين وبمن فيهم الباريسيون وقد شاهدت يوما منشطا لحصة تلفزية في احدى القنوات الفرنسية ، وهو يتحادث مع فتاة ضيفة على برنامجه الفكاهي ؛ متخذا في حديثه معها محاكاتها في النبر والتنغيم، وذلك على سبيل التلطف معها... ولكن أين لغة الرجال من لغة النساء وقديما مدح الشاعر لغة حبيبته الأجنبية غالبا، بأنها ؛ تلحن أحيانا ؛ وخير الحديث ما كان لحنا!(ولا التفات الى من اعترض على الجاحظ وخطأه، وأن اللحن هنا جار على باب قوله تعالى : «ولتعرفنهم في لحن القول» . فإنما الشاعر كان يريد الى اللثغة التي تلزم لغة كثير من النساء (القاهرة – تلمسان دمشق – فاس) والى وقوعها في بعض الأخطاء النحوية حين تتحدث وهي الجارية الرومية.. غالبا..

ولكن النساء يتميزن أثناء ذلك عن الرجال ، بالقدرة العجيبة على النطق السليم باللغات الأجنبية ، وبسرعة تعلمها. فكأن للنساء ملكة خاصة يستمزن بها عن الرجال في تعلم اللغات. على حين اننا نلفى النساء عادة عييات في مواقف الخطابة ومآقط الجدال حيث إن المرأة نادرا ما تفزع الى المنطق للاقناع... وقد تستسلم بسرعة من أجل ذلك للبكاء والنشيج وقد صور القرآن الكريم بعض هذا السلوك لدى المرأة حين قال : «أومن ينشأ في الحلية وهو في الخصام غير مبين»

وبعد ، فإن الفضل كل الفضل في كتابة هذه المقالة يعود الى صديقي الأستاذ الدكتور حسام الخطيب الذي أهداني كتابه القيم «اللغة العربية : إضاءات عصرية» فتمتعت بقراءته ولم أتمالك أن أكتب عنه ، أومن حوله على الأصح ، هذه المقالة. وقد تركت الحرية في التحليق طويلا على هامش هذا الكتاب لسببين:

أولهما : اني في الحقيقة ظللت أعلم العربية وآدابها في كل مراحل التعليم وذلك منذ أربعين عاما. ومثل هذه الصفة جعلتني أنساق الى هذا الموضوع على السجية، وأسجل موقفي من بعض قضاياه ؛ انطلاقا من تجربتي الطويلة في مجال التعليم من أجل ذلك لم أتبع طريقة تقليدية في اللصاق بالكتاب المكتوب عنه، وعدم الحيدودة عن فصوله؛ وإنما تركت لقلمي الحرية في أن يجتزىء بالتناص مع هذا الكتاب في معظم أطوار هذه المقالة ثم يتخذ لنفسي سبيلا نحو تسجيل الأفكار الشخصية التي لم يكن للكتاب فيها إلا المنطلق.

وآخرهما : أن هذه المقالة لا يجوز لها وليس من هدفها أن تلخص الكتاب تلخيصا فجا مبتسرا ، وهو كتاب غني وقيم ويعني ذلك أننا أعلنا عن صدور الكتاب أساسا وقضينا بأهميته حتما وحسبنا ذلك وإذن،فنحن نهيب بالقراء أن يعودوا الى هذا الكتاب الجميل المفيد عسى أن يتمثلوا فيه ما تمثلت وأن يتمتعوا بقراءته كما تمتعت.

* * *



حسام الدين محمد ★

«أثر العابر» كتاب أمجد ناصر، يقدم طريقة فريـدة لشاعر مر بالبلاغة الكاملة لبدوي منخـرط في هواء وجسارة المدن و«الـدساكر» ، التـي يعبر بها كما يعبر واحة واعدة وسرابا خطرا،مـرورا برطانة الهامش والحداثة في الـرؤية والصوت،ليرتمحها ويعتصرها واصلا الى قـاعات اللغات والصور ومـن غبار المدن الصغيرة وفسيفساء العشائر حتى مجاورات الجسـد الشعري في العالم حيث صـور فوتوغرافيـة قديمة لريتسوس وسعـدي يوسف واليوت ولـوركا والمتنبي يترك العابـر أمجد ناصر أثره الخاص وعلامته المميزة واثقا من يده وأنفاسه.

«الشافعي» في القصيدة المعنونة بـاسمه المكتوبة في عمان ٧٦/١٩٧٧، «واحد ليس أكثر»،ينطلق أمجد من توصيف العادي لنصل ان هذا الواحدلا يقل في صفاته عن أي بطل للدراما في «عصـور الهلاك».المبدأ أي كشف بطولة العادي واليـومي سيكون موضوعا أثيرا في ثمانينات لقصيدة العربية الحديثة وما بعد.

تتالف القصيدة من أربعة مقاطع . يقول الشاعر في المقطع الأول:

واحد،
ليس أكثر من رجل واحد،
ولكنه عاليا كان:
منتشرا،
كالجبال التي حدرته الى السهل،
كان عصيا،
ومحتدما مثل صخر الجنوب
جموحا ،
ومنبسطا مثل خيل الجنوب.
انه الشافعي.
راكين هبت على فرعه،
مثل غصن من النار
نادته «نسوانها» الحاملات
ملابسه الدامية.
يا عريس
انت يا زين الشباب،
علية الدار
يا قمر ماغاب عن بير الكرم
ولا خلا الحجار
الآن تأتي مثقلا بالثلج والنوار.

ينهض المقطع على عـلاقة رئيسية تربط بين الشافعـي وبين الجبال، الصخر، الخيل،وراكين.. الخ، اي بينه وبين أرض، ولادته وعنـاصرها. أما على المستوى الشكلي فان العلاقات تزداد وتتكثف، بساطة الفكرة تخلي الى حـالة هندسة غنائية ضمن اللغة وأساليبها.

فجملة «واحد ، ليس أكثر من رجل واحد»،تجد جوابها في «انه الشافعي» أما في الفعل الماضي النـاقص،كـان الذي يوصـف الشافعي، فيجـد منتهاه في نهايـة المقطع «الآن،تأتي مثقلا بالثلج والنوار»،جـاعلا حركة النوار بين الماضي والحاضر. يستخدم الشاعـر إذن تقنية القـرار والجواب،وهي موجـودة بكثافـة في أوصاف الشـافعي وتشبيهاته: عاليا ومنتشرا،عصيا ومحتدما،جموحا ومنبسطا.

وقد ينفسخ أحد القرارات الى قرارين: كالجبال مثل صخر الجنوب + مثل خيل الجنوب،وفيما تـؤدي كلمة الصخر الى الـربط مع كلمة الجبـال بعلاقة الثبـات ، فان القرار الثاني ينقض هذه العلاقة ويقدم الحركة معاكسا الثبات.

يستخدم الشـاعر أيضا أسلوب التضمين الـذي يقوم خلالـه بشرح على متن الفكرة الرئيسية أو بالتفاتة «ان السماء (وننظر)»، كما انه يستفيد من هذا الاستدخال في جسد القصيدة بتضمين مقطع على شكل موال باللهجـة العامية. كما أنه يخلق حالة درامية في الحوار بين الشاعر وبطل القصيدة.

يستفيد أمجد ناصر، في منتصف السبعينات من كـل الامكانيات التي انفتحت أمام عيني القصيـدة العربية،واستفادة أمجد لا تبدو عليها صعـوبات المشي والنطق، بل تبدو مشغولة بحرفية معلم، فاق معلميه. اضافة لذلك فإن موهبة الشاعر الغنائية الغنية جدا، بشرت في هذه القصيدة واخواتها في «مـديح لمقهى آخر» مجموعته الأولى بقماشة شعرية خاصة.

في «ثلاث قصائد» يقول مخاطبا سعدي يوسف،

«لم تبق للقادمين من الشعراء،
ولي،
غير نافلة من كلام
وشبرين من آخر الماء
أغلقت في وجهنا القنطرة».

هذه القصيدة تكشف تململ الشاعـر،وهو مازال في مجموعته الأولى، من النسق الشعري، ليس السائد، فقط، ممثلا بعدد كبير من الشعراء العرب آنذاك، بل أيضا المنفتـح على أصوات وتجارب أخرى. ها هـو شاعر جديـد بعد عنترة يتساءل «هل غادر الشعراء من متردم؟».

قصيـدة «كونكـريت» التـي احتفـى بها النقد اللبنـاني، وقت صـدور المجموعة ، كـانت مؤشرا لأمجد للطريق الـذي يود سلوكه، كـأنه كما قال لي في حديث خاص «كان يتحسس طريقا له على هامش القصيدة العربية وليس ضمن الصوت السائد، حتى لو كان سيتبوأ مركزا أساسيا ضمن هذا الصوت».

في «كونكـريت» ستكمن نويـات أسلوب أمجد ناصر الـلاحق،كما يجب الافتراض،كما أن فيها عناصر الافتراق عـن أسلوبه السابـق. على صعيد الجملة ينحو الشاعر في «كونكريت» الى الجملـة الوصفية ، فتزداد الاضافات والنعوت: حالات مقتضبـة، العمائر الكبيرة احجار السلـم، المتراصة، المربعـة الغافيـة.. الـخ.كما تظهر كلمات جـديـدة في قـاموس الشـاعـر مثـل : فتائل «الشيـد» والرومـاتيزم، مـلابس داخلية ، السهـوب الاستوائيـة، الألياف.. اضـافة الى استخدام ضمير الجماعـة في القصيدة . تأخذنـا، نجرؤ ، نصعد.... وهـذه كلها اشارات جلية الى الخروج بمعناه الايديولوجي والشعري الذي يبدأه الشاعر في قصيدته وخلع الطاعة عن نسق شعري كامل.

على صعيد المعنى فان الشاعر يبـدأ رحلته في المناطق المظلمة والمستبعدة والمهمشة : موضوعات أقلية كأن الشاعر حينما يبدأ قصيدته هذه بالقول:

«تأخذنا الأقدام
الى حالات مقتضبة
في العتم،
لا نجرؤ على الابتعاد
كثيرا».

يقصد الى أعم وأشمـل مما عناه في هذه القصيدة . كأنـه يقصد مسيرته

★ كاتب من سوريا يقيم في لندن.

الشعرية القادمة: «في العمائر الكبيرة، والمنافي (١٩٧٩) حيث «لا أخشاب تشيع الأنس» متنبئا مبكرا بما سيخوضه في الشعر والواقع لاحقا: «بين اترابي فزت بالمنفى»، (وصول الغرباء، ١٩٨٧)،حيث سيصبح الشاعر : «ضيفا على مائدة الحيرة» و«النسيان».

ذهبت
الى الشعر
فلم أجد
الا
حطام الوصف

لكن هذا قد لا يحتمل تأويلنا هذا كله!

في «رعاة العزلة» تقصر الجمل ويقل تعقيدها وتقتصر أحيانا على سؤال منسرح متكرر في صيغة جديدة مثلما في «الغائب»: «من تألق في تلك الأعوام وجاع؟» وفي «منفى». «أرأيت؟ نحن لم نتغير كثيرا..» الى أن يقول في «أغصان مائلة»: «أريد أن أنظف الأوراق في هراء القصيدة وعبث التداعيات». غير أن التداعيات تفسح مجالا لحالة أخرى،سنحاول قراءتها في قصيدة «مسرح».

يقدم الشاعر في هذه القصيدة خليط صور ومشاهد من حياة يومية وجملا استفهامية مفتوحة للتأويل ،كما يستفيد من امكانيات السخرية بالمقارنة بين التراكيب المتناقضة لكن حصيلة العمل الفني في مختارات الشاعر من «رعاة العزلة» لا تنهض لتسند المشروع الكبير المفترض، ولا تعوضنا عن غنائية البدايات الشيء الذي سيتجاوزه الشاعر، بدءا من «وصول الغرباء» .

يستخدم الشاعر في قصيدة (وصول الغرباء) ما يشبه اللازمة. (فكر في اغرار) ، (فكر في مديرين)، (فكر في أمير).. الخ، كما يستخدم جملا طويلة كثيفة وصورا مسرحية، كما أن الشاعر يقدم شخص القصيدة المتأمل والمفكر في هذه الصور وقد انفصل ظاهريا عن كاتبها،كما تقدم القصيدة نكهة ساخرة مطورة وناقدة معا عن نماذجها الأولى في شعر أمجد.

فكر في مديرين عموميين
يتأففون من مراوح السقف وغياب الصلاحيات
يتنحنحون على كراسي دوارة
فيخف اليهم متطوعون بالسكر الفضي والزنجبيل.

لكن ما هي العلاقة بين وصول الغرباء وبين الاغرار وعارضي الأحوال والمديرين العموميين واللصوص والأمير والصديق ونهار النعناع والقائد والرجل وصاحبه؟

لا يخلو مقطع من المقاطع التي تبدأ بـ «فكر في» اضافة الى المقدمة والخاتمة في القصيدة، من ذكر لطريق ، أو شارع، اسواق، دوائر، دساكر ، سيارة، بلدة ، قرية ،سجلات ، معدات خرائط، مما يوحي دائما بالحركة والعلاقة بين المكان والحدث.

ضمن المقاطع هناك علاقات تناظرية وتفارقية بين أزواج أو أطراف ثنائية : اغرار ـ سعاة، عارضو أحوال ـ فلاحون وبدو،مديرون عموميون ـ قرى، أمير ـ سيارة، صديق قتيل ـ أشرار، نهار نعناع ـ بزاق أعمى+نسوة ـ جيران ، قائد أعداء، رجل صالح وصاحبه ـ قرية + افاقون ـ يتامى ، وأخيرا غرباء أناس (...).

رغم غموض الدلالات وعدم تشكلها بشكل حاد: أسود وأبيض، فان العلاقة الي ترسمها القصيدة تقدم بانوراما للغربة وأشكالها، الغربة بين الناس أنفسهم المتبدية في إجبار السعاة على الاعتراف (بالمصادر الغامضة للعناوين) ، وفي اصطياد عارضي الأحوال للفلاحين والبدو، ثم في العلاقة بين المديرين البيروقراطيين المدللين (وفي ملفاتهم تجف السدود وتفر القرى أمام جباة فائقي الدهاء)،وصولا الى اغتيال الصديق على أيدي اشرار، والذل والفقر المتمثلين في صورة النسوة اللاتي (يطعمن أطفالهن ثريد جيران، أولو الرجال عادوا من مناسك مبهجة في الوطن الأم).

غير أن الذروة الأسلوبية والدلالية في القصيدة تقع في المقطع التالي:

«فكر في رجل صالح وصاحبه
كلما مرا بقرية انضم اليهما افاقون
جعلوا أعزة أهلها أذلة
وحيثما ثقفوا مركبا ليتامى خلعوه
ولما أشاح صاحبه بوجهه عنه
قال له
ألم أقل لك أنك لن تطيق معي صبرا».

«معراج العاشق» إحدى قصائد «سر من رآك» وهي المجموعة التي شيد فيها أمجد ناصر معماره واصلا بين بداياته وآخر معاريجه ووصلاته . هنا نشهد عملا اكتملت فيه شخصية الشاعر الخاصة ولغته، مبناه ومعناه، وهو الأمر الذي يجعل القراءة النقدية الأفقية السريعة ،ظلما لكن علينا أن نكمل ما بدأناه.

يفتتح الشاعر القصيدة من أولها على علاقة بين طرفين: انت ونحن يستعيد الشاعر ضمير الجماعة استعادة حميمة لكنها تكتسب هنا ظلالا جديدة أعمق، فهي لا تؤكد على مدلولات الجماعة فقط ولكنها تضعها في مقابل الآخر، الغريب الأنثوي الجميل، ولكن القوي. ينهض معمار القصيدة الداخلي على التناظر ، بين عناصر الجملة اللغوية، الأفعال والأسماء والصفات، وبين علاقات المعنى وتموجاته. ولنحلل المقطع الأول للتدليل على التناظر الأول:

ولدت بهذا الاسم لتكون لك ذكرى
ترددها أمطار
طويلة
صامتة
بهذا الاسم ليأتي اليك عابرون
مستوحشين
خاسرين
نعود الى يديك لنروي اطلاعها على الحطام
وغلبتها على الحب
الذي تلمسين جرحه فيند
جرح
الحب
الطويل
بظلال
خضراء
من
فرط
الندم
لتتلطف الأكف وهي تدفعنا بين الأعمدة

قانطـــين
من الوصول الى الثمرة المضاءة
بوهج الأعماق.

ففي هذا المقطـع تتناظر الجمل عامـة، وعناصرها خاصة فنجـد ما يشبه المد والجزر، أو القرار والجواب:

ولدت بهذا الاسـم ـ لتكـون لك ذكـرى، نعود الى يـديك لنـروي اطلاعهما، تلمسين ـ فيند تتلطف ـ تدفع، وهذا المد والجزر لا يقدم سببا ونتيجة فقط، بل سؤالا وجوابا واتصالا وانفصـالا وتناقضا وتدرجا.. مغطيا المسـاحـة الفاصلة بين طرفين بكل غناهما.

يضاف الى هذا القرار والجواب تركيبان قـريبان آخر بين تركيبين مجاورين، أو تراكيب بعيدة، خالقا تـواشجا بين بنى القصيـدة، ومؤهلا لها لفاعليـة شبيهة بفاعلية الجسد الانساني، الأمر ذو الدلالات الهامة كما سنرى لاحقا. فالفعل «تردد» مثلا، يتوازى مع الفعل «نروي» والمقطع «ليـأتي اليك» يتوازى مع «نعود الى يديك». نرى ذلك أيضا بين زوجي الأفعال تلمسين ـ يند، وتتلطـف ـ تدفع حيث يتفاصلان، فيما يتواصـل الفعلان، تلمس تتلطـف، ويند، تـدفع الشيء الذي يـؤدي الى حراك معنوي. تتصـادى كذلك الصـور «فصورة (الأمطار طويلـة صامتة) تتصـادى مع صورة (عابرين مستوحشين خاسرين) فـوصف الأمطار بالطول والصمت يتناسب مع وصف العـابرين بالوحشـة والخسران، وهذا التناسب يؤدي لانشـاء علاقة بين المطر والاشخاص، فتجمعهـم احسـاسات تتـدرج من الصمـت حتـى الوحشـة والخسران. وكذلـك (الحطام) مع (الأعمـدة)، و(جرح الحب) مـع (وهج الأعماق)، والـ(ليلك) مع (الثمرة المضاءة).. إلخ.

الأفعال في المقطـع الأول تبدأ بالولادة والكينـونة، بالحكي والمجـيء، العودة الرواية اللمس، النـد، التلطف والدفع. وهي كلها أفعال جسديـة ونفسية محسوسة تجمعها الصفة الحركية التي تكاد تشبه حركات الرحم أثناء الولادة، ويتبين هذا أكثر بذكر العبور (العابرين) والعودة (نعود الى يديك) والدفع (الأكف وهي تدفعنا) وهي اضافة الى صورتها الخارجية فإنها توحي داخليا بصورة الحركة الجنسية.

يستخدم الشـاعر ضمير الجماعة فقط، الـذي يحوله الى فرد ضمـن جماعة الذكورة ـ القبيلة ـــ الهوية العامة التي تحتمل صورا عديـدة وتحشد هذه الصور في مقابل صور الأنثى ـ الآخر المتعددة.

(امرأتنا كلنا) هـي تعميم لهذه الأنثى، بعد التعميم الذي أعطـى الشاعر صوتا جمعيا وهذا التعميم رغم شكله المشاعي فهو تعميم نابذ بقدرما هو جابذ. فالمرأة المعممة هي لنا جميعا. ولذلك فهي ليست لواحد بالخصوص (طلعنا عليك من كل فج/ ولم ننفرد).

رغم مـا يبدو على القصيدة من السماح والعطـاء ولأنه كذلك بـالأحرى، فشعر أمجد ناصر يراوغ ويحترس من الافتضاض الحق:

بيننا في النهار
الضوء يرفعنا درجات
ويردنا الى شؤوننا قوامين
لنا وزننا في الأروقة والمراسلات
هيبتنا
محفوظة
في المجالس.
مرتفعون في لغاتنا
نتكلم فيصغي الينا فقهاء العهد
بثيابهم الحامضة من أثر السهر
مثلنا
يسحبهم النهار مدنفين
من شباك الكبد.

يستعين ناصر في هـذا المقطع بلغة النص المقـدس الجليلة (يرفعنـا درجات)، (قوامين)، أثناء خروجه من حالة الوصـف للعلاقة الاشتهائية الشديدة ذات الصور التذللية للحبيب (مرغنا وجوهنا)، (نتلعق ريقك على حواف الكأس)، مما يعني حركة ارتدادية (الى شؤوننا)، الى (الأروقة والمراسلات)، الـخ ولكن لغة النص التي هي هنا تأكيد للفخامة والبلاغة النصية التي تعبر عـن الأسى من هذه الارتدادة التي شهدها الشوق الشديـد، ولكنها أيضا تحمل لفحة سحـرية مبطنة من اللغة والـذات الفردية والجمعية: (هيبتنـا محفوظـة)، (مرتفعـون في لغاتنـا)، وهنا نتبين صفـات أخرى للجمعية كما يستخدمها ناصر، فهي في الآن نفسـه تحشيد للصورة الجماعية كهوية تعطي المتكلم احساسـا بالقوة، كما أنها طريقة لانتقاص الـذات الجمعية والسخرية منها.

ومن هذا المقطع يـذهب الشاعر الى مديح متحسر ليـس للحبيبة فقط، بل لأي شخص رآها أو (وضـع يدا على صابونة الركبة) أو (غط أصبعا في السرة)... الخ الخ

وبعد ذلك يعود لاستخدام ضمير الجماعة وللرؤية الى الأنثى كفرد وكجماعة بحسب اختلاف الحالة والوقت:

«امرأتنا كلنا
كثيرة في النهار
وواحدة في شفافة الليل».

في هذا المقطع تتجمع امكانية تحشيدية، فرغم الكلام بصيغة الجمع، فإن العلاقة مع هذه المرأة تظهر جبروتها على هذا الجمع:

«تعلقين مصائرنا على الأهداب
فنسقط في رعدات ما شبه
بالحماء
يعقبها السبي».

فرغـم أننا لا نـدرك القائم على فعـل السبي رغـم أنه يحمـل خصائص الضعف الأنثـوي، فإن مجريات ما سبـق: السقوط من رعدات تشبـه الحمى، تدفعنا لقبول هذه الصورة التي يتأنـث فيها الجمع ويسبي، وتتذكر فيها الانثى المرغوبة القوية التي سبق أن نعت عضوها بصفة ذكورية في المقطع السابق:

«ذو الغرة
يتصوع برائحة أسد نائم».

قد يكون هـذا المقطع استمرارا، كما قد يكـون انقطاعا مع الـرؤية التي درجت في الأدب العربي الذي صور العلاقة مع الآخر ـ الغرب، حيث المغلوب في بلده يقوم بدور الغالب في معركة تدور تفاصيلها على جسد المرأة الغربية، وليس الغموض في هذا المقطع الا دليلا على هذه الرؤية لا العكس.

تقدم القصيدة صورا من الحسرة أبدية: «ولدت بهاتين العينين لتبصري غيرنا»، كما أنها تقدم صعودا في جلجلة المحبة الشهوانية المخبولة، لكن انجازها الجمالي الساحـق لا يترك لهذا الصعود، أن يتحقق كما يسمـح برؤية مفتـوحة للسوسيولوجيـا والسيكولوجيا، حيث الآخر ليس محض مـوضوع شهي بل انثى بكل تفـاصيلها الجمالية والأخريـة، وحيث الأنا صوت جمعـي مشغوف متحسر شرس في ضعفه وواهن في قوة شوكته وجسارته.

* * *

ماذا يمكن أن نفعل في هذا الربع الخالي؟!

هشام علي ★

مقدمة خارج المقال:

تظهر الثقافة العربية في نهايات القرن في أشد حالاتها شحوبا وبؤسا . والمقارنة البسيطة بين مطلع القرن ونهايته يمكن أن تظهر هذه النتيجة بصورة أكثر جلاء، لاسيما بعد تهافت النظريات القومية والماركسية وانحسار اتجاهات الحداثة في الفكر والتعبير . وقد أدت هذه الحالة الى تفكيك وحدة الثقافة العربية وضرب بنيانها الموحد، ولولا عمق التراث الموحد للأمة العربية وقوة اللغة العربية لأصبحنا اليوم نتحدث عن ثقافات عربية لا عن ثقافة عربية واحدة. ومع ذلك نستطيع اكتشاف بعض علامات مميزة داخل هذه الثقافة الواحدة، تبعا للخصوصية الجغرافية والتاريخية للمجتمعات العربية إلا أن هذه الخصوصية لا تعني انها ثقافات قطرية أو اقليمية ، بل هي تعبير عن التنوع داخل الثقافة العربية الواحدة. وهذا الأمر لا يقلل من وحدة الثقافة العربية ولا ينتقص منها.

وفي هذا الاطار أضع في هذا المقال، قضية للنقاش ، تهمنا نحن ـ المثقفين ـ في الجزيرة العربية، أو لنقل انها تهم جميع المثقفين العرب، لاسيما في ظل المتغيرات الدولية الجديدة ، وفي ظل الحديث عن نظام شرق أوسطي، بكل ما تعنيه هذه المتغيرات السياسية من عملية تذويب للهوية العربية، وبالتالي زحزحة مركز الصراع في المنطقة، بتفكيك الشخصية العربية وتحويل الاسلام من دين للتسامح والاخاء الى مجرد حركات ارهابية.كل هذه العوامل تضع أمام المثقفين العرب مسؤولية كبيرة. وبديهي انني لا أدعو المثقف العربي الى أن يتحول الى شهيد، فالواقع الراهن يدفع فعلا الى الانتحار ،وأذكر هنا بحادثة انتحار الشاعر اللبناني خليل حاوي التي تزامنت مع الاجتياح الاسرائيلي لمدينة بيروت. حينها أحس الشاعر المسكون بالفجيعة ان بعث العازر ، الحلم الذي طالما غنى له، لم يعد ممكنا. وأن الأحياء انفسهم بات عليهم أن يموتوا، فوجه رصاصات قاتلة الى رأسه، مشيرا بذلك الى تاريخ آخر يتشكل في أرض العرب، ولا يستطيع المثقف بحسه التاريخي العميق أن يكون مجرد شاهد عليه.

أما القضية التي أود طرحها في هذا المقال، فتتعلق بالبحث عن دور متميز للمثقفين العرب داخل جزيرتهم العربية،كيف يستطيع هؤلاء المثقفون أن يعملوا ككتلة تاريخية واعية، ويحددوا دورهم ومهامهم . ولنتذكر أن أموال النفط العربي أسهمت الى حد ما في انحسار وضعف الفكر القومي، واليساري منه على نحو خاص، حيث اصطدم المثقف العربي الملتزم بمتغيرات اقتصادية واجتماعية صعبة جعلت مستحيلا العيش بالمبادئ والقيم وحدها.

والمهمة الأولى في رأيي هي الخروج من أسر المحلية والاشتباك مع القومي والعالمي في خطاب متبادل ومنفتح يقوم على ثنائية الاخذ والعطاء.أو لا ينبغي أن نظل محكومين بعقدة التأخر، لأن تجربة النهضة العربية في انكسارها الراهن ، جعلت جميع العرب في مستوى واحد.فلم يعد ثمة ما يميز أسبقية النهضة في مصر أو الشام، لأننا في زمن انكسار المسار النهضوي العربي ولولا معرفتي بأن التاريخ لا يرجع الى الوراء لأنه يحمل تقدما وتغيرا مهما كانت مؤشرات ذلك التغير نسبية وضئيلة ،لولا هذا الخط المتدرج والمتكسر لقلت اننا في نهايات القرن العشرين نكاد نكون في حال أسوأ مما كنا عليه في نهايات القرن الماضي، على الأقل في المستوى الفكري والثقافي.

وللخروج من عقدة المحلية، تحدثت عن أهمية عبور الربع الخالي، الذي لم يعد أرضا صحراوية خالية من الحياة وحسب، ولكنه أصبح حاجزا جغرافيا وتاريخيا، يفرض علينا شروط العيش بنمطها البدوي ، بينما نعلم أن تلك الحياة، أصبحت جزءا من ميراث الماضي الذي لا نرفضه ولكننا حتما لا نستطيع العيش بقيمه وحدها!

عبور الربع الخالي:

في تقديمه لكتاب ادوارد سعيد «غزة ـ اريحا» تحدث الكاتب العربي محمد حسنين هيكل عن الربع الخالي في الثقافة العربية، قائلا :

«على جسور الانتقال من ألف ثانية بعد الميلاد الى الف جديدة ثالثة ، يعيش الفكر العربي حالة تيه على أرضية فيها الكثير من فراغ ووحشة الربع الخالي وكثبان الرمال المتحركة.

والعالم العربي في هذا التيه ليس ساكنا أو ساكتا مثل فيافي الصحراء. وانما تظهر مسالكه مسدودة بأكوام وتلال من الكلمات تحجب بدل أن تكشف وتسد بدل أن تفتح.

ولكن الكلمات في صحراء التيه ليست حوارا مع العالم والعصر ، فالكلام بعيد عن الاثنين لا يعرف كيف ومتى يصل اليهما، ومع ذلك فان صوت الكلام وصداه في حالة تداخل كانه حفيف وطنين أسراب جراد تغطي وجه الشمس ملهوفة على خصب تأكله وتعيده الى الرمل مرة أخرى».

هذه الاشارة العميقة الى الربع الخالي ، موطن العربي وجذره الأول، الجذر المتحول والمتبدل ، حيث الاعرابي صانع العلم والمعرفة. فيها أنشأ تأملاته الأولى في الكون، في الحياة والموت، على خطوط رمالها المتداخلة تشكلت حضارة ألفها الكلام، ونسج عراها الوثيقة الشعر. حينها كانت الكلمة حدا فاصلا بين الحق والباطل، كما كانت لسان الكون الذي شكله

★ كاتب من اليمن.

العربي وبنى بواسطتها فكره وديانته وأدبه.

ومن سواحل بحر العرب انطلقت تجارة وحضارة، نحو الساحل الافريقي القريب،وبعيدا نحو بلاد الهند. كان البحر وسيلة أخرى للعبور الثقافي. وكانت سواحل المحيط الهندي في جميع اتجاهاتها، ممرات وأمكنة لقاء للثقافات والحضارات.

لم تكن الصحراء متاهة العربي، بل كانت مكان تأمله وموقع حضارته . على رمالها خط امرؤ القيس وطرفة بن العبد وعنترة ومئات الشعراء الجاهليون ، خطوا برؤوس سيوفهم أجمل الأشعار. تعقبوا آثار الحبيبة فيها، وقفوا واستوقفوا ،بكوا الاطلال في لحظة شعرية كانت لحظة تأسيس للشعرية العربية.

لهذه المقدمات كلها، فان الاشارة الى الربع الخالي ونحن على عتبات الألف الثالثة بعد الميلاد، تبدو معبرة عن الحاجة الى بلورة رؤية فكرية لاستراتيجية الثقافة العربية ، لا تنظر الى الصحراء كموضع للحنين، بل كلحظة انقطاع، ولكنه انقطاع يمكن معالجته بطريقة مقارنة. فحين كان المشروع الحضاري العربي في طور ازدهاره، كانت تلك الصحراء مكانا للتواصل مع العالم، منها عبرت رحلات التجارة الشهيرة، ومن اطرافها المطلة على البحر العربي ، في بئر علي وسحار نشأت طريق البخور التي كانت شريانا حضاريا يوازي في أهميته طريق الحرير.

الربع الخالي بالنسبة لنا ، ذاكرة وذكر. موقع تأسيس ومكان للعبرة والتأمل . ليست عودتنا الى الصحراء ضربا من الثقافة المنشطرة أو ثقافة الانشطار الداخلي التي تحدث عنها عبدالله العروي في كتابه الايديولوجية العربية المعاصرة، حين قال:

«ولكي تكون هذه الثقافة حقا وفعلا قائمة على الحنين ينبغي أن ينتقل اليها الشخص برفة جناح واحدة، وأن يموت بالنسبة للحاضر المنحط، ورجل الثقافة الذي يقرر أن يعيش فيها يكف عن أن يمارس مع اليومي سوى صلات سلبية فنباتات شبه الجزيرة العربية هي وحدها الحقيقية وإنسان الصحراء هو وحده الجدير بالاعجاب (الميت يمسك بالحي) . الماضي هو المقر الحقيقي للروح، والحاضر ليس سوى مطهر لجميع اللحظات ،وموضع نشاط مفتعل أو فاقد اللون».

ماذا يمكن أن نفعل في هذا الربع الخالي؟

قد يبدو هذا السؤال غريبا بعض الشيء، لاسيما بعد أن اشتعلت الصحراء العربية بحرائق النفط ، ولم يعد العربي ذلك الاعرابي الراكب على جمل ، بل تحول وتبدل وأصبح هو والجمل محمولين على العربات الطويلة التي تخترق الصحراء. لقد أبدع الروائي عبدالرحمن منيف في وصف تحولات الحياة في الصحراء العربية، في خماسيته الرائعة مدن الملح.

علاقة العربي بالصحراء، بالرمل ، بالفضاء اللامتناهي ، كانت مثار أسئلة وجودية. ربما لم يعرف العرب الفلسفة كنص مكتوب كما كانت لدى اليونان، لكنهم عاشوا الأسئلة الفلسفية الكبرى، تلك الأسئلة المتعلقة بالوجود والزمان والحياة والموت. كانت طبيعة الحياة تدفعهم الى التساؤل، التنقل من مكان الى آخر وغياب الاستقرار والحاجة الدائمة الى الوقوف والتذكر العلامات والخطوط على الرمل كانت تثير في الذهن أسئلة شتى. ربما لم تكن هذه الأسئلة لتسهم في حمل العرب على التفلسف ، فالفلسفة نشاط ذهني معقد يرتبط بالاستقرار ، استقرار الانسان واستقرار الأوضاع والدول. الا أن أسئلة الفلسفة علاقة الانسان بالوجود فلسفيا. يمكن أن تنشأ معه وهو يرحل من مكان الى آخر، وقد تضمن الشعر الجاهلي كثيرا من المعاني الفلسفية، ولذا قيل أن الشعر «ديوان العرب» ،بمعنى مجمع ثقافتهم وفكرهم. علاقتهم باللغة وعلاقة اللغة بالوجود والكون.

لن أستطرد كثيرا في هذا الموضوع ، ليس لأنه غير مهم، ولكن لأن ما أريد مناقشته يتعلق بالحاضر، لا بالماضي. يتعلق بنا نحن، أحفاد سلالة من الشعراء العظماء، الذين عاشوا عند تخوم هذا الربع الخالي. من امريء القيس الى طرفة وعنترة وغيرهم. اجتاز هؤلاء المكان والزمان، ربما ارتبط اجتيازهم للمكان بقدر من المأساوية. لنتأمل دلالات حكاية خروج امريء القيس الى القيصر، هذا الحس المرهف بمعنى الخروج من الصحراء ، بيت العربي أو بحره الذي لا يستطيع العيش خارجه:

بكى صاحبي لما رأى الدرب دونه   وايقن أنا لاحقان بقيصرا

هذا البكاء الذي تفجر عند الخروج، تبعته قصة موت امريء القيس الشهيرة، التي تنوعت وتعددت أشكال رواياتها، لكنها اجتمعت في شيء واحد، أن امريء القيس الذي حاول أن يخلع جلباب الصحراء، مات مسموما بالثوب الذي أخذه هدية من القيصر.

الحكاية الأخرى الشهيرة هي حكاية طرفة بن العبد ورفيقه في السفر. ربما لم يغادر الشاعر ورفيقه الصحراء، ولكنهما تاها فيها، فكان الموت نصيب طرفة برسالة حملها بيده كقدر لا مرد له.

هذا الميراث الكبير الذي نحمله على ظهورنا، نحن - المبدعين - من ابناء الجزيرة العربية، وتحديدا على تخوم هذا الربع الخالي، كيف نتصل به ونتواصل معه. بل كيف نجتاز هذا الربع الخالي ونجاوزه لنتصل بالعالم، بثقافة العصر، لنحقق انتماء زمنيا ومكانيا بتحولاته.

تبدو الجزيرة العربية ملجأ للتاريخ، متحفا مهجورا لمخطوطاته ودفاتره ، اذا استثنينا بطبيعة الحال أسواق الجزيرة التي أصبحت مركزا من مراكز العالم الأساسية في الاستهلاك.

لقد تساءل الشاعر سيف الرحبي عن علاقة الابداع بالمكان في افتتاحية العدد الثالث من «نزوى» في اشارة ثاقبة الى علاقة المكان بالابداع. ولكن هل المطلوب منا، نحن - المبدعين - في هذه الرقعة من الأض، أن تظل ثقافة الحنين تميزنا وتخط مسار ابداعنا، هل نظل ننشيء متحفا متخيلا لزمن تغير وتحول وكنا نحن أكثر المنسحقين بتحولاته . بديهي أن هذا ليس المطلوب، ولكنها اللحظة الطللية التي ميزت بداياتنا الأولى، تفرض علينا الوقوف للتذكر والتزود، حتى لا ندخل متاهة العصر.

وفي ا فتتاحية العدد الخامس يتخذ حديث سيف الرحبي مسارا أكثر تحديدا ووضوحا . فهو يتكلم عن تنوع وتعدد الأصوات وتناغمها داخل الثقافة العربية الواحدة، مشيرا على نحو خاص ، الى الصوت المتميز داخل الجزيرة العربية . وبديهي أن التطور غير المتكافيء، والظروف المتفاوتة للنهضة العربية، قدمت مجتمعات وأخرت أخرى، الا أن هذا الوضع المتفاوت، لا ينبغي أن يخلق مركزية ثقافية مصغرة ومشوهة في الاطار

العربي، فتظهر مراكز وأطـراف، ويجري الحديث عن الأطراف، بشيء من التعالي أو النظـرة الفوقية. ومثـل هذا الأمر ينافي الـروح الواحدة للثقـافة العربية ،ذلك أن هذه الثقافـة لا تنهض ولا يمكن لها أن تنهض الا بصورة موحـدة. والاعتقاد بأن مجتمعا عـربيا يمكن أن يتخطى أو يقفـز بصورة منفردة، ليس سـوى شكل من أشكال الوهم. ولكـن في ظل غياب المشروع الثقافي العربي المعبر تعبيرا أصيلا عن الأمة العربية وآفاق التطور المستقبلي للمشروع القومي، في غياب مثل هذا المشروع سنظـل نسمع ونرى مثل هذه المظاهر المشوهة التي لا تخدم الثقافـة العربية بل تصب في اتجاه تحطيمها وتفكيك بنياتها الأساسية.

○○

ولكي لا نكتفي باقرار هذا الواقع ، دون محاولة تأمل أسبابه وعوامل تكـونه، سنحـاول استخلاص الـدلالات الخاصـة بتجربتين ثقـافيتين في الجزيرة العربية، في اليمن والبحرين ظهرتا في السبعينات ، واختيارهما لا يعني تميزهما عن غيرهما من التجـارب،ولكنهما مثالان يقدمان محاولتين مختلفتين لانشاء خطاب ثقافي متميز.

في مطلـع السبعينات أصـدر اتحاد الأدبـاء والكتاب اليمنيين مجلـة الحكمة، لتكون صوتا معبرا عن الثقـافة والابداع في اليمن، الطرف القصي من الجزيرة العـربية . وقد استمرت هـذه المجلة أكثر من عشريـن عاما ، ولاتزال تصـدر بصورة غيرمنتظمـة، تمحورت جماعـة الحكمة حـول خطـاب أدبي يبـدأ وينتهـــي في اليمـن مـع محاولات محدودة في اتجاه الجزيرة العربية. لم تستطع الحكمـة تجاوز الصحراء العربية والانتقال الى الضفة الأخرى مـن الثقافة العربيـة (بالتحديد المكـاني) ، أي الأقطار العربية المطلة على حوض المتوسط والتي شكلت خطابا حداثويا في الأدب العربي. وعلى الـرغم من التـأثيرات الواضحة لهذا الخطـاب، بين الأدباء اليمنيين، الا أن المجلـة لم تستطع أن تكـون سفينة النجـاة مـن طوفـان الرمـال التي تحاصرنـا ، فتقوم بمـد جسور للحـوار مع ذلـك الخطاب الحداثوي المتقـدم، وينشأ شكل مـن التأثير المتبادل. على العكـس ، ظلت قاعـدة الأواني المستطرقة تسيطـر على اتجاه التفكير والتأثير، واعتقـدنا خطأ اننا ينبغي أن نتأثر بهذا الخطاب لأنـه نتاج مجتمعات عربية سبقتنا تاريخيا، ولم نتبين أن الابداع فعل عبقري، ومضـة خارقة تجعل امكانية التجاور والتجـاوز واردة، بصرف النظر عن الاوضـاع التاريخيـة التي يعيشها المجتمـع. لنتأمل تجارب الابـداع في أمريكـا اللاتينية وعـلاقتها بالـدولة الأم، أسبـانيا. لقـد تطور الأدب في أمـريكا الـلاتينية ليصبـح مؤثرا،ليس في أسبانيا وحسب وانما في أوروبا كلها.

لم تفلح الحكمة في تحقيق حوار ثقافي مع العـرب الأكثر تقدما كذلك لم تستطع في الاتجاه الآخر، أن تجمع الأصوات الثقـافية في الجزيرة العربية، على الرغـم من محاولاتها المتكررة. كـان العائق السياسي قـويا ، والحدود السياسية قطعـت كل امكانية للتـواصل الثقافي والابداعـي داخل الجزيرة العربية.

التجربة الثانية من البحريـن ، الطرف القصي الآخر عند حدود الرمل والماء. ففي هذا المكان أصدرت أسرة الأدباء في البحـرين مجلة «كلمات» . لتكون صوتا ابداعيا متميـزا لأدباء البحرين. حاولـت «كلمات» عبور الصحراء والخروج الى الاطار العربي في أكثر موجاته انتشارا، وهي الحداثة.

رفعت «كلمات» شعـار الحداثة بكل ما تعنيـه من التخفف مـن أعباء التراث والماضي، وجعلت التفـاتتها صـوب المستقبل، وفي غضـون سنوات كانت مجلة «كلمات» صوتا متميزا من أصوات الحداثة العربية. ولكن ماذا كانـت النتيجة ؟ هل استطاعـت «كلمات» تحقيق التواصل الثقـافي العربي بين مثقفي البحرين وأخوانهم من المبدعين العرب؟ لا أريد أن أصدر حكما نهائيـا على هـذه التجربـة المتميـزة التـي حاولـت الخروج على السـائد والمألوف. ولكني أتسـاءل ، ما الذي تحقق للابداع في البحـرين والجزيرة العربيـة من هذا الشكل المتمـرد على التراث؟ اتساءل أيضا مـع بيان أمين صالح وزملائه، هـل مات الكورس في ثقافتنا العربيـة؟ أم أننا ارتددنا الى شكل مـن أشكال الصنمية والتبعية أكثـر تخلفا. حاولـت «كلمات» القفز فوق حصـان الحداثة، لعبور الصحراء أولا ، وعبور السائد والمألوف ثانيا. ولكنها لم تحقق سوى شكل هامشي مـن حداثة لم نتبين أعماقها الفلسفية ولم نمتلك بداياتها الحقة ولا مسوغاتها التاريخية. ليست هذه أزمة مجلة «كلمات» وحدها مع الحداثة ، ولكنها أزمـة الخطاب الحداثوي العربي كله ،ممثلا بأشهر مجلات من حوار وشعـر الى مواقف وغيرها من الأصوات العربية التي حاولت استبدال اتباع السلف بتبعية الغرب.

تكشف هاتـان التجربتان ، اخفاق المسار في اتجاهيه المتضـادين فلا «الحكمة» اليمانية المحاصرة بحدود الجغرافيـا، استطاعت صياغة خطاب ثقافي ابداعـي في اليمن، يضمن اتصالا حيا وفـاعلا مع الثقافـة العربية في الأقطار الأخـرى، ولا «كلمات» البحرينية التـي سبحت في تيـار الحداثة، حققت ذلـك التواصل الابداعـي على الرغم مـن اختيارها أكثر السـاحات انفتاحا للتفاعل بين الاتجاهات الحداثوية العربية.

والسؤال الذي بدأنا به هذا المقال لا يـزال ماثلا: كيف نملأ هذا الربع الخالي ؟ كيف نقـرأ خطوط رمالـه ونكشف دلالاتها ، بل كيـف نهب هذه الخطوط تعـابير ومعاني، من خـلال علاقتنا بالمكـان ، علاقتنا بـالمحيط بأشياء الوجود من حولنا، هذه العـلاقة التي تحمل بدون شك صورتنا في الأشياء ، وتحمـل أيضا تعبير الأشياء في كلماتنـا. وهي العلاقـة التي عبر عنها، على نحـو رائد، المفكر الفرنسي ميشـال نوكـر في الكلمات والأشياء. الذي بيّـن أن العالم مغطى بشارات يجب فك رموزها، وان أشياء الطبيعة هي عبارة عن كتب وإشارات سحرية.

كيف نملأ هـذا الربع الخالي؟ كيف نجتاز الصحـراء؟ وأسئلة أخرى ضرورية نثيرها هنا، مـن أجل التفكير بتحقيق تواصل فاعـل بين جناحي الثقـافة العـربية في المشرق والمغـرب، منوهـا الى اننا في الصـدر من هـذه العلاقة، ولابـد لهذا الموقع المحوري من حركة جـادة ليستطيع التحكم في تنظيم عملية التحليق بجناحين.

هل نستطيع، نحن ـ المثقفين ـ والمبدعين، في هذه الرقعة من الأرض أن نقوم بهذه المهمـة؟ سؤال ينفتـح لتعدد الاجـابات والاحتمالات . اكتفـي بإثارتـه متمنيا أن يتسع صدر «نـزوى» لجعله موضوعـا لنقاش وحوار بين المثقفين العـرب، لأن الموضوع يهتـم أساسـا بقضية وحـدة الثقافـة العربية وتناغمها وتنوعها.

***

شريط .. من «تضاريس» خارطة «الثبيتي»

عبدالودود سيف *

١ - مضطر للاعتذار - في البدء - مرتين. مرة لذلك العرف - غير المكتوب - الذي درجنا على تكريسه، بأن نكتب عن الأشخاص الذين نعرفهم، بل وبما تشرط هذه المعرفة، أحيانا، من معاني الصداقة والمجاملة وسواها. ومرة أعتذر للقارىء الذي قد يطالبني بالتعريف بالشاعر الذي أكتب - الآن - عنه.

وأعترف بأنني لا أمتلك من التعريف بالشاعر «محمد الثبيتي» الذي أتناوله - هنا - سوى أنني قد قرأت اسمه، لأول مرة، قبل ما يزيد قليلا على أربع سنوات واضطرني وأنا أقرأ له، أن أسأل عنه، فقيل لي بأنه أحد الشعراء الشباب السعوديين، فاعتبرت ذلك اضافة مميزة للشعر، ليس في السعودية وحدها ولكن للشعر الجديد في الجزيرة العربية.

ومن حسن حظي وسوء حظي معا، بأنني تعرفت عليه بعد ذلك بأكثر من سنة، فرأيت به قدرا أوسع، مما تصورت، من الصمت والتواضع، الى الحد الذي أكد لي فيه، بأن له تميزا شخصيا آخر، غير تميزه الشعري، وهو صعوبة اقتحامه تماما، وراء أسوار ذلك الصمت والتواضع.. بحيث عرفته وهذا هو حسن الحظ ولم أعرفه أيضا، وهذا هو سوء الحظ.

ومنذ أيام قليلة وقع في يدي ديوانه «التضاريس»، الذي لا أعرف تماما تاريخ إصداره على وجه الضبط، ولكنني استطيع الاحتمال بأنه قد تم صدوره منذ مدة.

ومن خلال «تضاريس»، ديوان الشاعر الوحيد الذي أعرفه منه وعنه، خارج بعض القصائد القليلة المتفرقة، التي سبق لي الاطلاع عليها، كونت منتهى حدود صداقتي ومعرفتي وعلاقتي بشخص كاتبه.

ورأيت أن أشرك القارىء معي في تلمس بعض جوانب هذه المعرفة التي أدعيها، مع التأكيد بصورة خاصة على أن تكون الجوانب التي أشرك القارىء بها، في التعرف على الشاعر، بالحدود التي يتسع لها صدر قارىء وكاتب، يعيشان ويحلمان على تراب «الجزيرة العربية» الزاهي والجميل!

٢ - اذن نحن ندخل منطقة «تضاريس»، محددة المناخ والطقس والعواطف، وعلينا أن نتصرف جميعا، نحن أصحاب هذه العلاقة المخصوصة بما توجبه علينا هذه «التضاريس» من الطقوس المختلفة، وعلى الأخص بالتأكيد على الجانب الشخصي في العلاقة بين «نصوص» هذه التضاريس، وبين قراءتنا الخاصة لها، بالحدود «الفنية» الممكنة.

تسمى هذه النصوص نفسها بـ «تضاريس» وتتخذ في شكلها الطباعي، طابعا رشيقا، لكنه ليس فخما، وحجما لطيفا، من القطع الصغير، فيما يقارب نحو (٩٠) صفحة.

وتحاول - أي النصوص - أن تنسج علاقتها بقارئها، من خلال محتواها الخاص، الذي تتداخل فيه الكلمات في تشكيل دلالاتها ومعانيها، من خلال دلالاتها كألفاظ، ومن خلال دلالة شكل كتابتها، كطباعة وإخراج وخطوط وما إليها.

وباختصار إنها لا تنسج دلالتها بعيدا عن هذا المحتوى ذاته. كالتعريف بالديوان وصاحبه وحالته الاجتماعية وسواها من التعريفات الخارجية الهامشية، التي تندفع أحيانا، باسم التحري والتقصي وتتطرق الى عدد الأولاد والمواهب الشخصية للكاتب وهوايته وعدد زوجاته ..الخ.

نقرأ العناوين فنجد «التضاريس» - أولا - ونجد اسم «محمد الثبيتي» - ثانيا ثم نقرأ الاهداء الى «هوازن»، طفلة الشاعر، ثالثا.

وحين نطالع فهرست المحتويات نجد أن الديوان يحوي خمسة نصوص عناوينها كالتالي:

١ - التضاريس ٢ - تغريبة القوافل والمطر ٣ - هوازن ..فاتحة القلب ٤ - آيات لامرأة تضيء ٥ - الأسئلة.

ونتفحص هذه العناوين الخمسة فنجد انها قد رتبت على الشكل السابق، وان النص الأول «التضاريس» لا يشكل فقط عنوان المجموعة كلها، ولا هو أيضا فقط عنوان أحد هذه النصوص الخمسة، بل يحتل من حيث الأولوية مطلع الصدارة ويتميز كذلك على النصوص الأربعة الأخرى التالية له، باحتوائه على تسعة عناوين فرعية داخلية هي كالتالي

١ - ترتيلة البدء . ٢ - القرين ٣ - المغني ٤ - الصعلوك ٥ -الصدى ٦ - الفرس ٧ - البابلي ٨ - البشير ٩ - الأجنة.

وأول ما يلفت انتباهنا، اننا ازاء «تضاريس» تكتب «نصها» المخصوص عبر جملة عناوين في جانب منها، عناوين رئيسية خمسة، وفي جانب آخر منها، عناوين فرعية تسعة. وبالمجموع عبر خمسة عشر عنوانا، بما في ذلك العنوان الخارجي للديوان.

غير أنه يلفت انتباهنا، ضمن ذلك، أيضا بأن ثمة الحاحا خاصة على عنوان «التضاريس» بواسطة تكراره للتأكيد على أن «التضاريس»، ليست تجربة خاصة محددة، في مجموعة «تجارب» الديوان، بل هي هذه العناوين كلها مجتمعة.

وبمعنى آخر اذا جاز لنا أن نتساءل ما هي هذه «التضاريس» التي يعنون بها الديوان نفسه؟ الاجابة قد تكون هي جملة تلك العناوين -

★ كاتب من اليمن.

الرئيسية والفرعية – التي يصبح معنى العنوان فيها هنا على أنه «المعلم» – بتحريك الميم وتسكين العين– وتصبح التضاريس هي تلك المعالم المشار لها.

وقد نمضي في التساؤل، ولماذا اتخذت هذه العناوين/ المعالم شكلا رئيسيا وآخر فرعيا؟ وستجيء الاجابة – التلقائية – على ذلك، بأن هذه التضاريس ذات طابعين. طابع أفقي، اذا جاز التعبير، تمتد وتتراص في أفقه العناوين الخمسة الرئيسية: تضاريس / تغريبة القوافل والمطر / هوازن.. فاتحة القلب/ أيات لامرأة تضيء/ الأسئلة.

وتتخذ في طابعها – الآخر — طابعا عموديا، يحفر تضاريسه الجوفية، اذا صح التعبير، الى العمق. أو الداخل.

وهكذا فاننا ندخل الى «عالم» خاص، اسمه «تضاريس»، ونرى على امتداد أفقه تلك المعالم الرئيسية الخارجية، التي تتخذ في امتداداتها شكل «قافلة» و«صبية» – صغيرة – يهدي الشاعر هذه التضاريس لها، ونرى – أيضا – «امرأة» تضيء آياتها، وفي آخر الصورة نرى «معلما» ينتصب بشكل «أسئلة».

وبينما نحن نتأمل هذا «الكون» — الصغير — ونتهجى «تضاريسه»، نرى من الجهة الأخرى، بأن ثمة قيعانا لهذه التضاريس، تنتصب في زاوية الواجهة الامامية، أو المعلم الامامي، وتعبر بنا عمقا لتقول لنا لتجربة ضمنا بأن هذا التجويف الداخلي – ربما هو «العينة» – أي النموذج – لتشكيل تربة هذا الكون من الداخل.

لكن علينا أن نلاحظ ثمة مفارقة – خارجية – واضحة، بين عناوين معالم السطح، ومعالم العمق، معالم السطح تتخذ صفة مركبة، من الناحية اللغوية، «تغريبة القوافل والمطر» «هوازن..» «آيات..»، وتتخذ أيضا هذه المعالم، شكل ابتداء مخالف – من الناحية اللغوية – وشكل انتهاء مخالف أيضا، هما «التضاريس» و«الأسئلة».

بينما معالم العمق تتخذ هذا الطابع اللماح المفرد، المكون من لفظة واحدة: القرين، المغني، الصعلوك.. الخ».

وباسم كل أولئك المرابطين على «الثغور» ثغور القصيدة الجديدة، والذين انذروا أنفسهم «لمحاربتها»، فإنني أقيم على ألسنتهم، هذا السؤال الرغو والملحاح: أية تضاريس تلك التضاريس التي يدعوها صاحبها، «قرينا» تارة، «ومغنيا» تارة، و«امرأة تضيء..» وما سواها من هذه العناوين؟ وكيف قد نربط بينها، وننسج من أليافها الغامضة معالم تجربة الديوان الواحد، الذي يسمى نفسه «التضاريس»؟

ولهؤلاء الذين يقيمون على ألسنتهم هذا السؤال، سأدخل عالم «الثبيتي».. لنتبين في تفاصيله — السريعة — خارطة هذا العالم، من زاويته الأولى – العمودية – على الأقل.

٣ – ما نزال في البداية. نحن الآن أمام ديوان يستعير لنفسه من علم الجغرافيا مصطلح «التضاريس»، ولكنه لا يحدد لنا ولا يقول أية «تضاريس» هي، وفي أية قارة من القارات الست أو السبع، في العالم، توجد.

غير أننا لابد أن نستعيد الى الاذهان، بأن هذا العنوان الذي عنون به الديوان نفسه، قد اقترن – منذ البدء — بذكر اسم الشاعر على غلافه، وهذا يجعلنا نطمئن أولئك الغيورين على خارطة العالم، على أن تبقى «تضاريسه» الجغرافية بوضعها الدولي الحالي، بدون أي مس، نقول لهؤلاء بأن هذه التضاريس هي تضاريس «رؤية» «الثبيتي»، لعالمه الشعري – الجديد – الذي قام «بإبداعه» لنا.

إذن فنحن – منذ بادئ الأمر – ازاء عالم خاص للثبيتي يحاول عبر ديوانه، أن يرسم لنا تضاريسه وتفاصيله.

وما أن ندخل الى «عتبة» هذا العالم، حتى نقرأ الاهداء الى «هوازن...»

وبشكل من الأشكال علينا أن نتوقف على هذا الاهداء. ماذا تعني «هوازن» بالنسبة «للتجربة». سيقول أولئك القريبون في معارف الشاعر وأهله وجيرانه، بأنها «طفلته»، أهدى إليها ديوانه.

وإذا لم أخطئ فالأب، في أي بقعة من العالم، يهدي لطفله أو طفلته لعبة أو شيكولاته، أو ما أراد. أما أن يهدي اليها ديوانه، فتلك مخالفة للمألوف. هذا اذا لم نقل بأن معنى «الاهداء»، هنا، سيحمل الشعر، الى جانب معانيه الكثيرة، معنى «اللعبة» بالمعنى الحرفي التام للكلمة.

ان «هوازن» هنا، هي «رمز» أكثر منها أسماء هي رمز لامتشاج الشاعر بمن حوله في «الواقع» و«الحياة». الحياة رمز لعلاقة البنوة و«الأبوة» التي يقتضيها منطق الحياة وهي رمز لامتداد الشاعر بالأرض والمستقبل والآخرين، وتأكيد — بشكل ما من أشكال التأكيد – على هوية الانتماء لكل هؤلاء.

كما أن «هوازن»، هي قبل ذلك، اسم «لتاريخ» بذاته، قد لا يكون هذا التاريخ موصولا مباشرة بـ«القبيلة» التي تحمل هذا الاسم، ولكنه التاريخ الموصول بالوطن/القبيلة. كلهم.

إذن فنحن، إزاء «تضاريس»، مبهمة – نسبيا حتى الآن — ولا نعرف من اسمها، الا انها تضاريس الشاعر «الثبيتي»، لكن في إطار هذا الابهام، وفي إطار العلاقة الشخصية بين هذه التضاريس وصاحبها، نستطيع الاستنتاج بأنها ليست علاقة شخصية محضة، بل هي، في جانب منها، علاقة جزء بكل، وفي جانب منها، علاقة هوية انتماء هذا الجزء للكل.

وندخل الى التضاريس، فنجدها تفتتح نفسها بهذا العنوان، «ترتيلة البدء» وينبغي أن نتوقف على معنى «الترتيل»، وما في دلالته من معاني القدسية، المنطوية، في أدائها – على معنى التكرار. كما ينبغي أن نتوقف على معنى «البدء».

والبدء قد يكون بدء كل شيء في الديوان، من زمن كتابته الى زمن قراءته، لكنه في إطار ذلك، هو زمن بدء هذه «التضاريس»، منذ أخذت في التشكل. أي أنه ذلك المعنى المساوي لحالة ما قبل «التكون» الانساني، حين كانت الحياة، ما تزال بضة في بداية أمرها. وبمعناها الواحد يصبح «ترتيلة البدء»، مساويا «لأناشيد البدء» المتعارف عليها في التراث البشري — الابداعي – ابتداء من «سفر البداية» في التراث «السومري والبابلي» وانتهاء بسفر «التكوين» التوراتي.

وكما كان يجيء أولئك القديسون ويكتبون ابداعهم، يدخل الشاعر إلينا، من بداية النص، بزي «العراف» ويقول لنا رؤياه لعالمه. ويبدو اننا لسنا بحاجة للتوقف على معنى «العراف»، بدلالاتها التاريخية والمؤنسة للشعراء عادة، قدرما نحن بحاجة للتوقف على «رؤيا» عراف التضاريس.

يقول: «جئت عرافا لهذا الرمل استقصي احتمالات السواد». وبذلك تطيح هذه «الرؤيا» بكل ما علق بذاكرتنا، عن تلك «البدايات»

المجيدة، التي بدأت ـ أول ما بدأت ـ بالماء. تطيح بكل بحار الماء وأوانيه الراسية، في ذاكرتنا، وتنقلنا الى هذا الكون ـ الجديد ـ الذي أخذ يتشكل من «الرمل».

أما مهمة هذا العراف فتبدو صعبة بعض الشيء. اذ عليه أن يتهجى، في وقت واحد، كل تلك «الرؤى» الممتدة ما بين لون «الرمل» و «السواد».

والأشد صعوبة من المهمة ذاتها، ان تكون هذه الرؤى «احتمالية». قابلة للشك والنقصان. فما هي هذه الاحتمالات؟

إن العراف وهو يمعن في رؤاه، تواتيه القدرة على أن يقرأ في هذه الاحتمالات «قراءتين»، والتعبير هنا بلفظه عن النص.

أما القراءة الأولى فهي:

«قل هو الرعد يعرى جسد الموت ويستثني تضاريس الخصوبة/ قل هي النار العجيبة. تستوي خلف المدار الحر تنينا جميلا وبكارة/ نخلة حبلى مخاضا للحجارة..»

وكم يود هذا السياق أن يتوقف على مادة النص من «رعد» و«نار» و«تنين» ويربطها بمشابهتها حين نقرأ ـ مثلا ـ «سفر البداية» في التراث «السومري» لنرى في ضوء ذلك كيف تقوم المفارقة بين أن تكون البداية «حياة» وبين أن تكون البداية ما سواها. (واحيل القارىء المهتم الى قراءة النص المذكور في مغامرة العقل الأولى: فراس السواح).

أما القراءة الثانية: فهي:

هذه أولى القراءات وهذا وجه ذي القرنين عاد.
مشربا بالملح والقطران عاد.
خارجا من بين أصلاب الشياطين واحشاء الرماد.
حيث تمتد جذور الماء.
تنفض اشتهاءات التراب.

اذن تقوم البداية في «تكوين» هذه التضاريس على رؤيتين. رؤيا تأتلق فيها حشاشات التكوين على «نار عجيبة تستوي خلف المدار الحر تنينا جميلا» وتترمد ـ في رؤياها المقابلة ـ على «عودة ذي القرنين»، يصعد مشربا بالملح والقطران، ليأكل بذور تكون الحياة.

ولا يتوقف النص على النتيجة النهائية لصراع الحياة / الموت في بداية تشكلها، في «تضاريس» «الثبيتي»، لكننا نعثر على ما يشبه أن يكون ـ بالنسبة لنا ـ نتيجة.

لنقرأ: يا غرابا ينبش النار/ يواري عورة الطين وأعراس الذباب/ حيث تمتد جذور الماء/ تمتد شرايين الطيور الحمر، تسري مهجة الطاعون، يشتد المخاض.

وبذلك فإن النص ينقلنا الى ما بعد جيل الولادة.. الى الجيل التالي له، حين يقتتل الأخوان «قابيل» و«هابيل»، على أي منهما: الذي يفوز بـ«الأنثى» / الحياة.

وبالتأكيد فان النص لا يصرح بذلك مباشرة، بل يستطيع بواسطة هذه اللمحة «يا غرابا ينبش النار»، أن ينقلنا الى أجواء النهاية، وقد قتل أحد الأخوين، واحتار من بعد أين يواري سوأة أخيه، فدله «غراب النار» المذكور، على ما يفعل.

إنما هذا «الدم» المهراق على الأرض، الذي جعل ـ بحسب الرواية التوراتية ـ التفوق لـ «هابيل الراعي» على «قابيل» المزارع. (انظر تفصيل ذلك في الكتاب المشار اليه ص ٢٠٩ وما يليها) قد عاد ليبرز في النص، بالكيفية ذاتها. وذلك من خلال:

«يادما يدخل أبراج الفتوحات وصدرا ينبت
الأقمار والخبز الخرافي وشامات البياض».

إن «قابيل» الضحية هنا، قد انتقل من سطح الحياة التي كان يزرعها بتضاريس الخصوبة – على حد تعبير النص – الى قيعان هذه الحياة، لينبت «بكارتها» بالأقمار والخبز الخرافي وشامات البياض. أي أنه عاد ليقتضي من السواد في الخارج بتأجيج البياض في الداخل.

وفي المحصلة النهائية فان «العراف» الذي جاء ليقرأ الاحتمالات، قد رأى البداية تصطرع بين الحياة والموت، وتغلب الموت ظاهريا على الحياة التي كانت قد استوت، وتهيأت للاخصاب، لكن سرعان، ما يعود الصراع الى العمق.

ومن هذه النقطة تحديدا يدخل بنا العراف ملكوته، ليرينا احتدام وجهي هذا الصراع ولينقل لنا من داخل مجرياته ما يراه من نتوءاتها وتجويفاتها. وهذا هو تحديدا ما يقصده بمصطلحه ـ الشعري ـ الخاص: التضاريس.

٤ – نحن الآن في طور ما بعد التكوين. كان البدء رملا. وكان الرمل سوادا، فأتى «العراف»، وأقام ولائمه الأولى على تضاريس هذه البداية، التي ولدت مقسومة على صراع الموت والحياة.

ومن ثقب هذه الرؤيا، يدخل العراف الى حياته.. ليستكمل مهمته في استقصاء الاحتمالات.

على امتداد أفق الرؤية في تضاريس الاعماق، نرمي هذه اللافتات الثماني: «القرين»، «المغني»، «الصعلوك»، «الصدى» «الفرس»، «البابلي»، «البشير»، «الأجنة».

وهي أسماء متفرقة ومتباعدة، من حيث الدلالة بعضها يومىء الى دلالات، هي أقرب الى مدلولات «صفات» منها الى مدلولات «أسماء»، مثل «القرين»، «المغني»، «الصعلوك»، وبعضها تومىء الى مسميات بذاتها: «الصدى»، «الفرس»، «الأجنة».

ولاستقصاء هذه الدلالات، علينا التوقف على الاسماء المشار لها، من حيث معانيها المجردة، كألفاظ، ومن حيث معانيها الوظيفية في سياق النص.

انني اذا اعتذر للشاعر «الثبيتي» وللقراء من هذا التحويم حول الموضوع، دون الامساك به تماما، فإنني قد اجدني بحاجة للاعتذار أمام نفسي، من الغوص في موضوع هو جزء من تضاريس ورمل وأحلام صحراء جزيرتنا العربية... التي لا يملك الداخل إليها، إلا أن يعثر ببعض حجاراتها، أو ببعض أبوابها المسدودة.

* * *

الخطاب الشعري وإشكاليات الإزاحة اللغوية

عبدالعزيز موافـي *

تتميز اللغة بـأنها رغم الثبات النسبي لمادتها، والمتمثلـة في الحصيلة المعجمية للكلمات وذلـك في مدى زمني محدود ،بأنها تستطيـع أن تضفي على نفسها أشكالا عـدة من خلال تعدد وظائفهـا (البلاغية ـ القـانونية ـ الطقوسيـة ـ العاطفية ...) ومـا يهمنا في مجال دراسة الخطـاب الشعري بالأسـاس، هو رصـد الازاحة اللغـوية التـي تنشأ نتيجـة للانتقـال من المستوى الابـلاغي للغـة الى مستواهـا العاطفـي.. في الأول لا تقدم اللغـة سـوى المفاهيـم المجردة، أمـا الثاني فيتطلـب الرؤيـا، ومن الطبيعـي أن الانتقال من المفاهيم إلى الرؤيا يـؤسس إزاحة ما داخل اللغة، كلما اتسعت تلك الإزاحة اقترب النص خطوة أخرى من الشعـرية. فكل فن ـ من خلال الإزاحة ـ يتجه الى الشكل الخاص المميز له: الشعـر نحو الشاعرية، والفن نحو التجريد. وقد يتصور البعض أن شاعـرية الشعر هي مرادف لتجريد الفن، لكن الشعر يتجه في لحظة اكتماله ـ باتجاه التجسيد، حيث إنه انتقال من التفكير بـالتصورات الى التفكير بالصـور ، التصورات هـي تجريدات ذهنية، أما الصور فهي تجسيد لتلك المجردات داخل الذاكرة، وبالتالي فإن الازاحة اللغـوية لا تبتعد عن الـواقع، لكنها تتخللـه، فاذا كانت الـوظيفة الابلاغيـة تصف الأشيـاء كما تدركهـا الحواس، فإن الشعـر يصفها كما يدركهـا الحدس، وبينما تطمس الحواس حقائق الأشيـاء ، فان الـوظيفة الانفعالية منوطة بأن تجعلنا نتحقق منها .

ومن الطبيعـي إذن أن الإزاحة اللغويـة، بمعنى الخروج عـن العرف اللغوي للوظيفة الإبـلاغية للغة، لابد أن يتبعها نوع مـن الغموض ، يتسع كلما اتسعـت مساحـة تلـك الإزاحـة ، على اعتبار أن تغيير وظيفـة اللغـة يستتبعه تغيير منطقهـا داخل تلـك الوظيفـة. وتصبح مشكلـة الغموض الشعري رهنا بالتعامل مع الوظيفـة العاطفية الانفعالية للغة، بنفس منطق الوظيفة الابلاغية، ولأن المنطق الابـلاغي يعتمد أساسا على القياس وعلى روابط السببية بين عنـاصر الكلام، وكذا على العلاقة المعجميـة الثابتة بين الدال والمدلـول، فإنه مـن الطبيعي لمنطق اللغـة العاطفي الـذي يعتمد على المجاز والخيال المنتـج وفض الاشتباك بين الدوال ومـدلولاتها، أن يعطل فعاليـة الذاكـرة، ليؤسـس بدلا منهـا فعاليـة المخيلة.. الأولى تعتمـد على الرصيد التاريخي للغـة والثانية تصنـع لها رصيدا عاطفيا مغـايرا، كذلك فإن الذاكرة الشخصية هي جزء من الذاكرة الجمعية لكن المخيلة الشعرية على العكس ـ فرديـة بطبيعتها لذلك فإنها تصطدم بـذاكرة الجماعة، كلما كانت فعاليتها ـ وبالتالي شعريتها ـ أكبر.

وربما للأسباب السـابقة وحدها ، تظـل الذاكرة الجمعية متعـاطفة ومرتبطة مـع الشعر الكلاسيكي، حيث إن منطق االقصيـدة الكلاسيكية يظل هـو نفسه منطق الحيـاة، ويصبح الشعر هـو حامل الحكمـة والمثل الأعلى الاجتماعي، فمن خـلال تلك القصيدة، فإن الشاعر كما يـرصد ابن رشد ـ يرتبـط بالسامع من خلال «فكرة التوقـع»، ونظرا لأن هذا الشعر موزون ، فإن «قائله إذا ابتدأ بصدره فهـم السامع عجزه للمناسبة بينهما والمشاكلة قبل أن ينطـق به القائل. واذا نطق به بعد، فكـأنه لم يأت بشيء جديد لم يكـن عند السامع مـن قبل» [1] وحين يتصور ابن رشـد أن هذا السامع يقل اقتناعه ـ نتيجة للتـوقع ـ بالمضمون الشعري للقصيدة، فإن نفس هذا التوقع هو الذي يجعل السـامع يتعاطف أيضا مع تلك القصيدة لأنها تمنحه لـذة من نـوع خاص.. لـذة مطابقـة أفق القصيـدة مع أفـق الانتظـار لـديـه، لأن كلا الأفقين ينتظمهما منطـق واحـد، وهـو المنطـق الابلاغي للغة.

وعلى العكس من القصيـدة الكلاسيكية ، فان الشعـر الحديث ينفي تماما فكرة التوقـع بين النص والقاريء، حيث تتخذ فيه فعـاليات الرؤية الحديثة ـ وهي المعادلة للمنطق الفني ـ عدة أشكال للازاحة:

«الشكل الأول : شكل الازاحـة المكانية، حيث يزيـح النص الشيء عن المركز، ليركز بدلا منه على ما يرتبط به ارتباطا مجازيا.

الشكل الثاني : هو شكل التغييب عـن طريق تحويل الشيء الى وجود رمزي صرف، وتنمية النص حوله عن طريق استعاري.

الشكل الثالث : هو شكل الحوار الدائب بين محورين يمثلان إحداثيا الشيء: محور العادي / الكنائي ومحور السـامي / الاستعاري، أي محور الدال ومحور خفي الدلالة.. محور التسمية ومحور الترميز.

ويمكن إعادة تسمية هذه الأشكال على نحو آخر، كالآتي:

الانحراف عـن الشيء ، وتحويل الشيء الى وجود رمـزي والانحراف بالشيء من محور الى آخر. وهذه الأشكال طرق مختلفة تسهم في النهاية في انفتاح النص» [2]. وعلى ذلك ، فإن الغموض في القصيدة الحديثة ينتج عن عدة أنواع من الازاحة اللغوية:

«تركيبية: تتعلق بتركيب الجملة الشعرية.

دلالية : تتعلق بدلالة المفردة التي تعيد انتاج دلالية السياق / النسق.

مضمونية: حيث تتأسس للجملة عناصر دلالية جديدة.

شكليـة : وتتمثل في اتسـاع مساحـة العلاقـة بين مفردات الجملـة ودلالاتها على المستوى التركيزي.

إحلالية : وتنشأ عن إحلال الخيالي محل البلاغي» [3].

★ ناقد من مصر.

ولعل أهم هذه الأنواع من الازاحة هو الازاحة الدلالية، لأنها تتعلق بدلالة الكلمة المفردة الواحدة، وهي الخلية الأولى للنسق ، السياق ومن الطبيعي أن أي تغيير في طبيعة الخلية سوف يؤدي — بالضرورة — الى تغيير في طبيعة النسيج. وتلك المفردات (العلامات) تنتج أشكالا ،تحدث إزاحات متعددة بدورها وهذه الأنواع من الازاحة ـ كما يتصورها جون بيرس ـ تتمثل في :

«الأيقون : وهو علامة تشير الى موضوعها، على أساس تشابه بينهما. فخريطة مصر هي علامة أيقونية لجغرافية مصر.

المؤشر : وهو علامة تشير الى موضوعها من خلال ارتباطها الوجودي به ـ فمثلا الحمى مؤشر للمرض.

الرمز : وهو علاقة تشير الى موضوعها من خلال عرف، أو اتفاق جمعي. فاللون الأحمر ـ حسب الاتفاق المسبق ـ يشير الى نظام التوقف في آليات نظام السير» [٤].

وعلى الرغم من أن ما نصطلح عليه اليوم بـ«الغموض» و «الرؤية» لم يلتفت إليه النقاد العرب الأقدمون، إلا أن الفلاسفة ـ نتيجة إطلاعهم على أرسطو ـ والمتصوفة الذين ربطوا مفهوم الظاهر والباطن بمضمون النص، كان لهم آراء مهمة في هذا الصدد فابن عربي يدرك فكرة تعدد وظائف اللغة، وهو ـ نتيجة لهذا الفهم ـ يشبه الرؤيا بالرحم فكما أن الجنين يتكون في الرحم، كذلك المعنى في الرؤيا . فالرؤيا نوع من الاتحاد بالغيب، يخلق صورة جديدة للعالم أو يخلق العالم من جديد ، كما يتجدد العالم بالولادة [٥] إذن، فالرؤيا عندابن عربي، كما يرصدها أدونيس،» هي نوع من الكشف أو هي ضربة تزيح كل حاجز ،ونظرة تخترق الواقع الى ما ورائه، وهذا ما يسميه ابن عربي (علم النظرة) وبما أنه يتم دون فكر أو رؤية ، ودون تحليل أو استنباط فانه يجيء بالطبيعة كليا، أي لا تفاصيل فيه، ومن هنا يجيء بالتالي غامضا. فالغموض ملازم للكشف ، إلا أنه غموض شفاف، لا يتجلى للعقل أو لمنطق التحليل الفعلي وانما يتجلى بنوع آخر من الكشف ، أي من استسلام القارىء له فيما يشبه الرؤيا، فنحن لا ندرك الرؤيا إلا بالرؤيا. فما يتجاوز منطق العقل لا يصح أن نحكم له أو عليه بهذا المنطق ذاته [٦].

ومن خلال مجمل التصورات السابقة، الحديثة أو الصوفية ، فإن اللغة تتبنى مستويين للاتصال من خلال مظهرين للتعبير: «إما نقل حقيقة، أو توليد عاطفة. والشعر هو مزيج بنسبة ما من هاتين الوظيفتين» [٧] وللانتقال بالشعر من نقل حقيقة ما الى توليد عاطفة ، فان ارشيبالر ماكليش يتصور أنه في الشعر يقال ما كان يعرفه الجميع من قبل، بحيث لا يفهمه أحد ، وإذ ينجح في ذلك يصبح ما يقوله مهما. وعلى ذلك فإن على الشاعر ألا يترك نفسه لكي تجرفه الكلمات، لكنه يتحدث عن حقيقة ما ليست خالية من المعنى، إلا من وجهة نظر القانون الموضوعي وهي لابد أن تظل كذلك، حتى ينسحب القانون الموضوعي من الذهن ليحل محله قانون آخر» [٨].

لذا فانه يمكننا أن نعتبر أن الشعر لغة داخل اللغة، ولهذا تختلف وظيفته التعبيرية عن باقي وظائف اللغة الأخرى. وهذه (اللغة الأخرى) ليست منقطعة عن باقي الوظائف، ولكن يتم تحقيقها بمنهج الشعر، لا بمنهج التعبير اللغوي. فدلالة الشعر «تختلف عن دلالة اللغة الاتصالية وتلك الدلالة التي تنبع من بنيته الخاصة، هي قيمة مضافة تكون أكبر من مجموع عناصره المكونة له. . لذا، فان الشعر ليس مجرد فعالية جمالية فقط، وانما فعالية دلالية أيضا تنتج عن القيمة ـ الدلالية ـ المضافة» [٩]

وفي مجال العلاقة بين اللغة والفكر، التي هي انعكاس للعلاقة بين الكلمات والتصورات الذهنية الناتجة عنها، تتعدد — بل وتتناقض — الآراء التي تفسر تلك العلاقة، والتي يتأسس عنها بالضرورة إزاحة ما. فبينما يرى جون كوهين أن القصيدة لا يجب أن تحلل إلا على المستوى الفكري فقط، بإعتبار أن المستوى اللغوي لا يعدو أن يكون عرضيا ، فإن مالارميه في المقابل يقرر أن الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات. وبالتالي ، فإن مستوى الاصالة عنده هو الأساس ، أما الأفكار فمجالها النثر. وهذا التصور لا ينفي عن مالارميه أنه يستهدف أن يكون هناك معنى ما في الشعر، ليس ذلك المعنى المبني على قواعد منطقية ، لكنه الناتج عن العلاقة بين الصور في تزاوجها معا. فالصورة الواحدة تحدد شيئا ما إذ تتحدث عنه أو تصفه ، لكي ندركه بإحدى الحواس، ثم توضع صورة أخرى الى جوارها، فينفجر معنى وهذا المعنى ليس معنى صورة منهما ولا هو مجموع المعنيين معا، لكنه نتيجة للعلاقة فيما بينهما. وهذا التصور يتفق مع تصور جاكوبسون عن النص الشعري الذي يرى أنه نص يتميز بتقييم الامكانات اللغوية، بحيث إن وظائف الكلام الأخرى تكاد أن تنمحي لتترك المجال لنظام من العلاقات الدقيقة بين عناصر الكلام.

وعلى جانب آخر فإن جون كوهين يتصور أن اللغة الشعرية ليست إلا مؤديا مقننا عن التجربة وبالتالي فإن أي خطاب تنتج عنه عميتان متوازيتان:

الأولى : تذهب من الأشياء الى الكلمات ، وهي (التقنين).

الثانية : تذهب من الكلمات الى الأشياء وهي (فك التقنين).

لذا ، فإن «فهم النص ـ أي المستوى الفكري له ـ معناه الإدراك الجيد لما يختفي وراء الكلمات، بالذهاب من الكلمات الأشياء ، وبالتالي فصل المحتوى عن التعبير ». أما أرشيبالد ماكليش «حين يتناول بناء المعنى في الشعر، فإنه يفرق بينه وبين بناء المعنى في النثر، حيث إنه في الشعر » يفتقر الى النظام والارتباط المنطقيين ، وكذلك الحقيقة المنطقية . وعلى ذلك، فإنه إذا أنفصل عن القصيدة أصبح بلا معنى. لكن هذا اللامنطقي يصبح داخل القصيدة منطقيا ، حيث ندركه بلمسة من الشعور».

وهكذا يتفق ماكليش مع الشكلانيين ـ خاصة شلوفسكي ـ في أن لغة الشعر لا تعمل من أجل أن يسهل علينا فهم معناها، بل تعمل على خلق ادراك متميز للشيء : خلق رؤيته ،وليس مجرد التعرف عليه وهذا ما جعل شلوفسكي يقرر أننا «عند الحديث عن مغزى كلمة ما، بحيث تكون هذه الكلمة صالحة بالضرورة لتعيين مفاهيم، فإن الأبنية غير الفعلية تبقى خارج اللغة. فالوقائع تدفعنا الى التفكير في التساؤل التالي: هل كان للكلمات دائما معنى في اللغة الشعرية؟ ربما اذا استطعنا الاجابة على هذا التساؤل ، فإننا نكون بالفعل ـ قد استطعنا أن نتفهم الازاحة ، وأن نقنن مفهومنا عنها.

وإذا كان تصور ما لارميه عن أن الشعر لا يصنع من الأفكار بل من الكلمات، يستدعي أن نتعامل معه ببعض الحذر، فإن تصور كوهين أيضا عن أن الشعر يصنع من الأفكار لا من الكلمات، يبدو بدوره متطرفا في

الاتجاه النقيض. فأحيانا ما تكون صيغة الشرط (إما .. أو) صيغة خادعة في مجال الشعر، ربما لأن الاختيار الأصوب قد يكون من خارج حدي الشرط، وليس لأحدهما. وربما يكون الاختيار هو للعلامات التي تربط بين الحدين. فنحن حين نقرر أن نشرب ماء، لا نختار جزيئا من الأيدروجين أو ذرة من الأوكسجين، لكننا نختار التفاعل بينهما الذي هو - في النهاية - ليس أيدروجين أو أوكسجين لكنه العلاقة (الكيميائية) فيما بينهما. كذلك فإننا في الشعر لا نختار الإصاتة على حساب الفكر، أو العكس، لكننا نختار العلاقة بين الصوت (كإطار للفكر) والفكر (باعتباره محتوى الصوت)، على أن تكون العلاقة غير خاضعة للأبنية العقلية التي تحكم الوظيفة الابلاغية للغة.

إن مفهوم الازاحة عند كوهين هو المحور الأساسي، الذي تدور حوله فكرته عن بناء الشعر وللازاحة عنده وظيفة أساسية هي (المجاوزة) وكوهين يحاول الاجابة على تساؤل شلوفسكي السابق، من خلال تصور أن الازاحة هي عملية ذات شقين: المجاوزة وتخفيض المجاوزة وهو يفرق بين العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولية طبقا لعملية المجاوزة، فعلى الرغم من أن العبارتين معا تقدمان نفس اللون من عدم الملاءمة اللغوية (أي الازاحة)، فإن عدم الملاءمة في العبارة الأولى قابل للتخفيض، على العكس من العبارة الثانية. إذن، فالتشابه بينهما - من الناحية البنائية - لا يتحقق إلا من خلال التقابل السلبي باعتبار أنهما ينتهكان معا قانون العرف اللغوي فهما تتفقان في موقف المجاوزة، لكنهما تختلفان في تخفيض تلك المجاوزة [١٠]. ونحن نختلف مع كوهين في تفريقه بين العبارة الشعرية والعبارة اللامعقولية، حيث إنهما في النهاية شيء واحد: فكلتاهما تتجاوز العرف اللغوي، نفس الوقت الذي لا يمكن لنا فيه تخفيض تلك المجاوزة لكلتيهما معا. فالفارق بينهما ليس في المجاوزة اللغوية وإمكانية فض تلك المجاوزة، لكن في أن طبيعة العبارة الشعرية تتميز بالفاعلية والتأثير أما العبارة اللامعقولية فهي عبارة سالبة: تخرج على مستوى الابلاغي للغة، لكنها لا تستبدله بالمستوى العاطفي. فهي قفزة في الفراغ، على العكس من العبارة الشعرية، التي هي الالتجاء الى وطن آخر داخل اللغة.. أكثر رقيا وسموا، ولكي نؤكد على أن العبارة الشعرية حين تتجاوز العرف اللغوي بحيث. لا يمكن أن نفض تلك المجاوزة، فإننا نضرب مثلا بتلك العبارة الشعرية لأدونيس:

دعوا الأشجار تتبادل العصافير

ففي هذه العبارة تم تجاوز العرف اللغوي، واستبدال المنطق الابلاغي بالمنطق العاطفي، ولم تعد هناك حاجة لنقل حقيقة وإنما تأسست العاطفة طبقا للحاجة الشعرية - وبعد أن تمت تلك الآليات داخل النص الشعري، تحققت المجاوزة، على أن هذه المجاوزة أصبح من الصعب - بل من المستحيل فضها أو تخفيضها، حيث لا يمكن أن نستبدل عنصري المجاوزة (الأشجار - العصافير) بمعادل لهما، على الرغم من أنهما من عناصر الواقع الخارجي بالفعل - وبالتالي، لا يمكن فهم تلك العبارة أو التفاعل معها إلا من خلال موقف المجاوزة وحده. فإذا حاولنا تخفيضه، فلن يتبقى لنا من الشعر سوى بعض الانقاض النثرية، فإننا نجد موقفا مشابها حين نقرأ عبارة محمود درويش:

للحصى عرق ... وللحطاب قلب يمامة

فالعبارة هنا - طبقا للمنطق الصوري - هي عبارة لامعقولية، وهي تتجاوز العرف اللغوي، ولا يمكن فض هذا التجاوز مرة أخرى لكنها تتميز بالفاعلية والتأثير نتيجة لعلاقات التراسل. المضمرة داخل اللغة، بين الحصى (الجماد) والعرق (الانساني). فالحصى من الناحية المنطقية - لا يعرق، وبالتالي فإن هذا العرق لا يمكن ايجاد بديل واقعي له، كما أنه ليس في الواقع الخارجي ما يشير اليه.

إن مفهوم كوهين عن الازاحة من خلال المجاوزة وتخفيضها لا يمكن أن يكون صحيحا الا فيما يتعلق بالشعر الكلاسيكي فاذا ضربنا مثلا ببيت أبي تمام الشهير:

السيف أصدق أنباء من الكتب
في حده الحد بين الجد واللعب

فإننا نجد أن أبا تماما قد تجاوز - من خلال المحسنات البديعية - العرف اللغوي. لكننا إذا قمنا بتحرير هذا البيت من الطباق والجناس والاستعارة، فإنه يعود مرة أخرى الى الواقع بعد فض مجاوزته فالسيف يظل هو السيف، والكتب تبقى هي نفس الكتب والرسائل التي تتبادلها، ويبقى (الحد) الأول مرتبطا بالسيف و(الحد) الثاني مرتبطا بعلاقة الفصل بين الأشياء وتؤدي عملية تخفيض المجاوزة الى الحقيقة العقلية التي تقرر أن القوة تخلق الحق وتحميه.

ولهذا فإننا - على العكس من كوهين - نقرر أن الازاحة اللغوية تجعل من العبارة الشعرية عبارة لامعقولية، تهدم المنطق العقلي لتؤسس بدلا منه المنطق العاطفي، وهي تتجاوز الواقع ولا تهبط إليه مرة أخرى الا من خلال كونها واقعا آخر موازيا أو معاكسا له. ومن خلال هذه الآليات النصية، فإن العبارة الشعرية يجب أن تتميز بالفاعلية والتأثير: الفاعلية داخل النص، والتأثير داخل المخيلة التي تتفاعل معه. فإذا تحققت تلك الشروط، نتج عنها بالضرورة (إزاحة) ما، وكلما اتسعت زاوية الازاحة، التي يحصرها المنطق الابلاغي والمنطق العاطفي للغة، فإننا نقترب خطوة أكبر في اتجاه الشعرية.

الهوامش:

١ - عاطف جودة نصر - نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين - ص ٢٥٦ - الهيئة المصرية العامة للكتاب.
٢ - كمال أبو ديب - الحداثة / السلطة - مجلة فصول - يوليو ١٩٨٤ - ص ٥٦.
٣ - فخري صالح - البحث عن الجوهري في القصيدة العربية الحديثة - مجلة المهد - العدد ٣ / ٤ - ٤٥. (تم استبدال كلمة الانزياح اللغوي عنده بكلمة الازاحة اللغوية لتتفق مع السياق).
٤ - فريال غزول - فيض الدلالات - مجلة فصول - يوليو ١٩٨٤ - ص١٧٨.
٥ - أدونيس - صدمة الحداثة - دار العودة بيروت - ط ٣ - ص ١٦٦.
٦ - نفسه - ص ٢٣٨.
٧ - مجلة الفكر - العدد ٩٤ - ص ٢٤.
٨ - بناء لغة الشعر - جون كوهين - ترجمة : د. أحمد درويش - ص ٤٦ - ط ١ مكتبة الزهراء بمصر.
٩ - أرشيبالد ماكليش - الشعر والتجربة - ترجمة سلمى الجيوسي - ص ٥٢.
١٠ - نصوص الشكلانيين الروس - ترجمة

* * *

مظاهر الاكراه في فلسفة فوكو الواقعية

عمر مهيبل *

إن محاولة الكشف عن مظاهر الاكراه والقهر في المجتمع الغربي كانت من بين الاهتمامات الأولى التي شكلت الأرضية المعرفية لـ «فوكو»، فيما بعد. هذه الظاهر تمثلت في الجنون والمرض في المرحلة الأولى، والسجن أو العقاب في المرحلة المتأخرة وهي في نظره تجسد الحقيقة الخفية القابعة في أعماق النسق المعرفي الغربي بتجلياته المتعددة، وهو نسق مهيمن، مؤسساتي متواطيء، قصدي يظهر ما يود إظهاره فقط: عقلانية، إنسانية تنوير، أما المناطق المظلمة: قهر، اضطهاد، جنون، مرض سجن فهي تابوهات لا ينبغي الاقتراب منها. لذا فإن مهمة «فوكو» كانت محاولة الغوص في هذه المناطق من خلال المعاينة الواقعية والأرشيفية، لأن المهم بالنسبة اليه هو السفر في الممنوع، والغوص في العوالم البعيدة على حد تعبير «نيتشه»، ولأن مستقبل الفلسفة في نظره يكمن في تفتحها على العالم الخارجي، وكشف الأوضاع اللاإنسانوية التي عاشها الانسان وأثرت في مجرى حياته بشكل أو بآخر. فما هو الهدف من هذه المغامرة اذن؟

١ - الجنون:

مثل كتاب «فوكو» الجنون واللاعقل: تاريخ الجنون في العصر الكلاسي» في حينه - وما يزال - ثورة حقيقية في نظرة الغرب الى الجنون التي تميزت تاريخيا بازدواجية العلاقة التي أقامها بين الجنون Folie وبين اللاعقل Déraison، لأن الأساس المحرك، ومنذ اليونان، كان دائما العقل، فحقيقة الجنون بهذا المعنى لا تدرك الا قياسا بالعقل. ان جهد «فوكو» يكمن في محاولته تفكيك أنماط الخطاب المتعلقة بالجنون وإبراز الأحادية العقلية الكامنة فيها، لذا يقرر منذ المقدمة أن كتاب تاريخ الجنون يحاول اظهار الوجه الآخر للجنون الذي بفضله يتسنى للبشر - من حيث حركة العقل المتحكم الذي يحجز رؤيتهم - ان يتواصلوا ويتعارفوا عبر لغة اللاجنون التي لا غبار عليها، لأن الغرض هو استعادة لحظة ذلك التآمر، قبل أن تكون قد أقيمت نهائيا داخل محراب الحقيقة، وقبل أن تكون قد أحيتها غنائية الرفض، وهو أيضا العمل على الالتحاق عبر التاريخ بالدرجة الأدنى من تاريخ الجنون، حيث يظهر الجنون تجربة غير متمايزة، تجربة غير منفصلة عن القسمة ذاتها. وتاريخ الجنون هو تاريخ الحدود القصوى والحركات الغامضة، والانقطاعات، والفراغات، ولكي يستجليها جميعا يقوم «فوكو» بالمزاوجة بين الطريقة التقريرية - الوصفية وبين الطريقة النقدية الفلسفية، فقد بين أن خطاب الجنون في الغرب مر بأربع مراحل تاريخية مختلفة منذ القرون الوسطى. ففي القرون الوسطى كان الجنون شيئا مقدسا، غامضا خليقا بأن تنسب إليه أعظم الخوارق، أي أنه ظاهرة مفارقة لكل المفاهيم المتعارف عليها اجتماعيا. أما في عصر النهضة فقد صار شكلا خاصا من العقل المتعالي على طريقة اراسم Erasme في مديحه الشهير في كتاب «تقريض الجنون» Eloge de la folie: «خذوا الحكمة من أفواه المجانين» فالجنون لم يكن في تلك المرحلة موضوعا اجتماعيا مزعجا مع أنه يدل على عالم من المعاني والدلالات يتجاوز العقل، على الأقل في تحديده العقلاني المتعارف عليه، لذلك فالجنون منبوذ ولكنه غير مبتور الصلة بالمجتمع. معنى هذا أن فكر عصر النهضة، على الرغم من أن العقلانية تشكل أحد ركائزه الأساسية، أسند دورا وظيفيا للجنون حيث أوجد عدة جسور اجتماعية وفكرية بين العقل واللاعقل، فابتداء من منتصف القرن السابع عشر أصبح الجنون «لا يمثل نهاية العالم، ولا نهاية الانسان والموت، ولا يمثل وجها أخرويا»، في حين أن الجنون كان يعد، وطوال القرون الماضية (من الرابع عشر الى السابع عشر)، نوعا من الأمراض التي تمارس عليها أقصى أنواع النبذ والتطهير والتهميش كمرض البرص الذي أصاب أوروبا. لكن مع تقهقر هذا المرض مع نهاية الحروب الصليبية حولت المعتقلات التي كانت قد أقيمت خصيصا لمرضى البرص الى معتقلات تجمع المجانين والمنبوذين والمهمشين... الخ.

ان المتأمل «في تاريخ الجنون» يكتشف أسلوب «فوكو» المشوق. البارع، والبليغ حول موضوع أقل مايقال فيه أنه غير عادي ألا وهو الجنون، وقد بلغت البلاغة ذروتها وهو يخبرنا عن «الانغلاق (العزل) الكبير Le grand renfermement الذي وقع في العصر الكلاسي، وكان الهدف من ذلك التحكم في آلية الجنون وتطويعها لنمطية التصور الاجتماعي القائم بوضع المجانين في أماكن خاصة بهم بوصفهم فئة لا اجتماعية ينطبق عليها ما ينطبق على المشردين والمجرمين والعاطلين عن العمل وغيرهم. ذلك أن الجنون في العصر الكلاسي صار يمثل خللا عقليا - عكس عصر النهضة الذي لم يكن فيه مرضا - وبالتالي قيمة أخلاقية سلبية، لذا فان دور مكان «الانغلاق» كان يتمثل في العزل والتأديب والتطهير لأنه كان ينظر للجنون بوصفه مرضا جسميا يستدعي شفاؤه تطهير الجسم بالعقاقير كما هو الشأن في حالة الجرب والجدري وهي أمراض كانت شائعة في ذلك الوقت. ومع أن التطور الذي أدخله بعض الأطباء على معالجة الجنون «كوليام توك W. Tuke وبينال Pinel، أسهم في تقدم النظرة الطبية الى الجنون، إلا أن ذلك لم يعد اليه وقاره الأول الذي كان يحظى به، بل أن أعمال توك وبينال وصفت بأنها «اعتقال جديد للعقل».

وفي العصر الحديث تبلورت طريقة رابعة في طرق العلاقة بين العقل واللاعقل، وهي تعود بالدرجة الأولى الى مجهودات فرويد في التحليل النفسي حيث توصل في مرحلة أولى الى التمييز بين الصحة العقلية والجنون، ودفع المعالجة النفسية قدما الى الامام، وقد عمل ما بوسعه لتخليص المرضى من الملاجيء، وأماكن العزل، بل من العقاب الجسدي الذي كانوا يتعرضون له، لكنه بالمقابل أسند أدوارا أسطورية لشخصية الطبيب مما جعل سلطة

★ كاتب وأستاذ جامعي من الجزائر.

الطبيب تحل محل سلطة العزل والاقصاء التقليديـة التي مارستها السلطة الملكية لسنين طويلة.

مما لا شك فيه أن «تاريخ الجنون» يفتـح آفاقا جديدة ومهمة تتخللها افتراضات نظريـة ومواقف تاريخية ، تتعلـق بموضوع ما يـزال موضوع جدل الى اليوم ، وقد نبه «ميشال سير M. Serres » مبكرا الى أهمية «تاريخ الجنون» حيث رأى أنه يؤسس لأركيولـوجيا الأمراض العقلية ، وهو يحتل في الثقافـة اكلاسية المكانـة نفسها التي يحتلها كتـاب نيتشه Nietzche : مولد المأساة في الثقافة المعـاصرة». واجمالا يمكننا أن نلخص عملية تشكل الوعي بالجنون عبر المراحل التاريخية الماضية في النقاط التالية:

أ – الوعي النقدي بالجنون : ويتجلى هذا الوعي من خلال تحديد الجنون انطلاقا من العمق العقلي أو الأخلاقي.

ب – الوعي التطبيقي بالجنون : ويتجسد أولا في الممارسة الاجتماعية حسب مقاييس الاندماج في المجموعة والانتماء اليها.

ج – الوعـي اللفـظي بالجـنون : وهـو وعي يسـمح بالمعرفة المباشرة لما يعتبر جنونا ، فالمقصود هنا ليـس تحبيذ الجنون أو ذمه ، وانما فقط تمييزه من حيث وجوده الجوهري وهـو وجود بسيط وثابت وعنيد سابق على لحظة الوعي والتقويم.

د – الوعي التحـليلي بالجـنون : يؤسس هذا الصنف من الوعي امكانية المعرفـة الموضوعيـة بالجنـون ما دام يسمـو به الى مستـوى النظر المعرفي. هـذا التوجه المعرفي يمتـزج حتما بالتجربة الأصليـة للجنون حيث الحوار المأسـاوي بين العقل والجنون والقسمة الصـارمة بين طمأنينة الحقيقة وخطر الحمق.

وعلى أيـة حال ،ان مـا يهمنا في دراسـة «فـوكـو» حـول الجنون هـو الكشف عـن العلاقة الوثيقـة بين أشكال التعرف على الجنون والبحـث عن حقيقته من جهة، واجراءات الاقصاء والعـزل التي يتعرض لها المجنون من جهة أخـرى،وهي العـلاقة التـي تتخذ ملامـح شتى، وتـوظف خطـابات ومعارف متعددة خاصة وأن منظومات الحصر ومراقبة الخطاب قائمة بكل قوتها، وتباشر اجراءاتها دونما اعتبار أهمية الخطـاب ونوعيته ، لذلك فان الفرضية التي ينطلق منها «فوكـو» هي كالتالي : «افترض أن انتاج الخطاب في كل مجتمـع هو في نفس الـوقت انتاج مـراقب ومنتقى ومنظـم ، ومعاد توزيعه من خلال عدد من الاجراءات التي يكون دورها هو الحد من سلطته ومخاطره، والتحكم في حدوثه المحتمل واخفاء ماديته الثقيلة والرهيبة هذه الاجراءات يجملها «فوكو» في ثلاثة:

١ – المنع : يمثل هذا الاجراء أكثر اجراءات المراقبة الداخلية جلاء وبديهية وأكثـرها قسـاوة، وهـو اجراء يطـال مجالات عـدة أهمها الجنـس والسياسـة كما يقول فـوكو: «أشير فقط الى أن المنـاطق التـي أحكم السياج حولها، وتتضاعف حولها الخانات السوداء في أيامنا هاته هي مناطق الجنس والسياسة : وكأن الخطاب ، بدل أن يكون هذا العنصر الشفاف المحايد الذي يجرد فيه الجنـس من سلاحه وتكتسـب فيه السياسة طابعا سلميا، هو أحد المواقع التي تمارس فيها هذه المناطق بعض سلطتها الرهيبة بشكل أفضل».

٢ – القسمة بين الجنون والعقل : كان خطاب الجنون الموقع الذي تمارس فيه عملية القسمة ، اذ وانطلاقـا من ا لقرون الوسطى انتفت امكانية الحوار مع الجنون فتارة كان ينظر اليه بوصفه خطابا فارغـا لا دلالة له، وتارة أخرى بوصفه خطـابا خارقا تنسب إليه حقائق تتجاوز قدرات الخطاب العادي.

٣ – التعارض بين الحقيقة والخطأ: وهو تعارض خفي يتخذ طابعا عنيفا أو مؤسسـاتيا، ولا ينجلي الا اذ كشفنـا عن ارادة الحقيقـة التي تـوجه وتحكم خطاباتنا، ولتأكيد ذلك استند «فوكو» الى التراث اليوناني على أساس أن الحقيقة انتقلت من الفعل الى الطقوس ، أي فعـل النطق الى المنطوق نفسه من بين منظومات الاقصـاء هذه، نجد أن فوكو تحدث مطولا عن المنظـومة الثالثة والأخيرة، وذلـك لأن المنظومات الأولى لم تكـف عن الميـل في تجاه منظومـة ارادة الحقيقـة، وذلك أيضـا لأنها تحاول أكثر فـأكثر أن تهيمـن على المنظومتين البـاقيتين وتخترقهما لتؤسسهما فيما بعد وفق تصورها.

لنعد الى مـوضـوع الجنـون بعد هـذا الاستطراد لنقـول إن «تاريـخ الجنون» لقـي اقبالا حارا من قبـل الحركة المضادة لعلم الأمـراض العقلية "Anti - Psychiatrie" التي كانـت رد فعل مباشر على الهيمنة الـرهيبة التي فـرضها علم الأمراض العقليـة في المرحلة المعاصرة، ولعل كتـاب جيل دولوز وفيلكس غواتاري «الرأسماليـة والفصام» يمثل خير مثال على هذه النزعة.

واجمالا نقول أن هـدف «فوكـو» البعيد كـان محاولة ربـط الجنون ببنيته المباشرة في تجلياتها المتعددة: الفكرية الاجتماعية، الاقتصادية وليس تشكيل الجنـون كمرجـع تاريخي مستقـل كما يرى البعـض، صحيح أن «فوكو» رفض التفسيرات التاريخية السـابقة لكن دون أن يشكك في شرعية البحث التاريخي وامكانيـاته ، لذا فهو ليس معاديـا للمؤرخ العادي - Anti historien ولكنه مؤرخ مضاد Contre-historien، أي ذلك للمؤرخ الرافض للتفاسير الرسمية (المؤسسـاتية) المهيمنـة على ماضينا. اذ تاريخ الجنون لا يمكن أن يكون حقيقيـا الا اذا كان سـاذجا، أي إلا إذا كتبه مجنـون بالذات، لكنـه عندئذ سيكـف عن أن يكـون تاريخا بـالمعنى الحقيقـي ، وهذه هـي المعارفة في موضـوع الجنون.

٢ – المرض

مع المرض يواصل «فوكو» مسيرته الاستكشافية لتجارب الاقصاء في المجتمـع الغربي، ومحاولـة تفكيك بنيتهـا الى عناصرهـا الأولية بـدلالاتها الحقيقيـة بعيدا عـن التأويـل والتخمين لأن التأويليـة في نظره ضرب مـن التقليد الانسانـوي حرص دائما على تقويضه وتجاوزه. ففي كتابـه «مولد العيادة» الـذي يبدو أقرب أعماله الى التصـوير البنيوي الصـارم كما يرى «دريفوس» وهو مـن أهم شراح فوكو، وتتجلى هذه الصفـة في تركيزه على البنيـات والانساق الادراكيـة التي تحدد الممارسـة، وكـذا في تركيـزه على المنطوقات (الملفوظات) والخطابات.

في هذا الكتاب الـذي يحمل عنوانا فـرعيا معبرا «اركيولوجيـا النظرة الطبية»، ركز «فوكو» على دراسة طرق العـلاج المتبعة بطريقة مشوقة بغية توضيـح النماذج المختلفة للممارسات الطبيـة في فترة محددة غنية جدا تمتد من الثلث الأخير للقرن الثامن عشر حتى الربع الأول من القرن التاسع عشر ، حيث تـم تعويض الطـب التصنيفي القديـم بالطب العيـادي الحديث ذي الطابـع العلمي ، والـذي يستند بـالأساس الى التـأكيد على المرئي، أي على حضور الجسم للمعاينة، لذا فإن الفرضية المركزية التي يود ابرازها في هذا الكتاب هي أن القطيعة الجذرية في تاريخ الطب نتجت عن تحول العلاقة بين

المرئي واللامرئي، والتحول من الفضاء التصنيفي الى الفضاء الجسدي . فالأمراض هي كيان لا علاقة له بالجسم، وأن انتقالها يحدث عندما يمتزج بعضها عن طريق «الانجذاب» بأنموذج نفسية المريض،كما أنه يعتقد أن المحيط «غير الطبيعي» يساعد على تطور المرض فما يعانيه أناس في بيئة فلاحية مثلا قد لا يعانيه سكان المدينة بالضرورة، فالأوبئة عكس الأمراض لاتعد كيانات محددة ولكنها نتاج مناخ أو عوامل خارجية .

لقد نظر الطب في مراحله الى الأمراض بوصفها ظواهر ديناميكية أي وفق ما كان يعرف بـ« طب الأعراض» وعوض أن تكون وحدات محددة كانت تعرف بأنها خليط من الأعراض، وكانت الأعراض تعرف بأنها عوامل تطور مرضي. الا أنه في بداية القرن التاسع عشر ظهر أنموذج طبي آخر. فقد اختفت فكرة كينونة المرض وحلت محلها فكرة الجسم المريض بمعنى الانتقال من فضاء الفكرة الى أرض الواقع وما يترتب على ذلك من توظيف اللغة في بعدها التجريبي، بمعنى آخر نقول : في هذا القرن (التاسع عشر) عوض طب الأعراض بطب الأنسجة. وهذا في حد ذاته تحول هام يطرأ على المنظومة الطبية العيادية ، فالأمراض لم تعد تنسب الى الأنواع أوالى مجموعة أعراض ، بل أصبحت تتعلق بتشريح الأنسجة ، مما حدا بالنظرة الطبية الى أن تصير أكثر عمقا بحيث صار الطبيب لا يبحث فحسب عن الأعراض الأولية أو السطحية للمرض، بل عن الأسباب الخفية والماورائية أيضا كمسألة الموت مثلا. فقد تحول الموت الى حياة ، ذلك أن الطبيب عندما يقوم داخل المستشفى ـ وليس في المكتبة أو قاعة المحاضرة كما كان سابقا ـ بوصف الظواهر تبعا لنشوئها انما ينجز ذلك بتحليل الأجسام الميتة وتشريحها .

ان الموت كان يشكل الحد الخارجي للطب التصنيفي، وبنشوء التشريح المرضي ظهرت بنية ثلاثية متكاملة أطرافها : الموت، الحياة ، المرض والموت ـ عكس الحياة ـ يفتح آفاقا جديدة على حقيقة الجسد بكل أبعادها بما أنه جثة جامدة لا تستطيع المناورة وهذا ما جعل فوكو يقول : «لقد غادر الموت سماءه المأساوية القديمة ، ليصبح النواة الوحدانية: حقيقته اللامرئية ، سره المرئي». من هذه البنية الثلاثية التي تتمفصل عناصرها حول بعضها ، والتي اعتمدها المنهج التشريحي انبثق الطب الوضعي الحديث حيث تخلص المرض من «التفسيرات الشيطانية» أو الشريرة التي ارتبطت به منذ القديم، وانتقل ليستمد معناه من «الموت»، وبذلك صار قابلا للقراءة والصياغة ومفتوحا أمام الرؤية .

لقد انتجت هذه العوامل مجتمعة شفرات جديدة للمعرفة، وقوانين جديدة لصالح العلاج، لأن تشريح الجثث صار فعلا قانونيا يتيح للأطباء فرصة التحديق في الموت عن قرب وبقدر ما شكلت هذه الظروف الجديدة أساس المعرفة الجديدة كما بينا سابقا، فان «فوكو» درس هذه المعرفة من خلال التعارضات البنيوية التقليدية واضعا «ديالكتيك» المرض في موازاة«ديالكتيك» اللغة، حيث يميز بين العلاقات والأعراض، فالدال(علامة المرض) والمدلول (لب المرض) ، والدال لا تنكشف حقيقته الضمنية الا بتكامله مع الدلول، والمدلول لا تتشكل صورته الأولية الا بانطوائها في الشكل العام الذي يسبغه عليها الدال.. وهكذا .

ويمكننا أن نوجز التطور الكرونولوجي والمعرفي لمفهوم المرض كما تصوره «فوكو» في «مولد العيادة» ، على الأقل في شكله الأولي:

١ - كان المرض بالنسبة لأطباء القرن الثامن عشر يبدو وكأنه «تجربة» تاريخية على طرفي نقيض مع المعرفة «الفلسفية».

٢ - مجال المرض هو مجال تقوم فيه التناظرات بتحديد الماهيات.

٣ - ان شكل التناظر هو الذي يكتشف النظام العقلاني للأمراض .

وكما يرى روبرتوماشادو R. Machado فان اركيولوجيا النظرة الطبية كما تصورها «فوكو» لا تختلف فحسب عن أنواع التفسيرات التاريخية المتداولة ، بل تتناقض معها أساسا، ذلك أن هناك قطيعة أركيولوجية بين الطب الكلاسي والطب الحديث، وأن التاريخ الأركيولوجي يتمحور فقط حول مستويين متحايثين هما : الرؤية واللغة . لذا فان المؤلف يقيم ترادفا بين عبارات «التجربة الطبية» و«الادراك الطبي» و«النظرة الطبية»..... باعتبارها جميعا عناصر تحيل الى فضاء المعرفة الطبية.

ويحمل «فوكو »بشدة على ذلك التصور الثنائي الذي يتوهم أن الخاصية الأساسية للعيادة الحديثة هي التأكيد على المرئي في مقابل المفكر فيه، وعليه فإن اركيولوجيا الطب هو هذه المنطقة حيث لم تفترق بعد الكلمات عن الأشياء ، أي تمفصل اللغة الطبية مع موضوعها و«البنية القولية للادراك» أو «النظرة التعبيرية للطبيب» .

٣ - السجن :

في كتابه «المراقبة والعقاب : مولد السجن» يواصل «فوكو» بعزيمة متجددة ـ لأن الفارق بين «تاريخ الجنون» و«المراقبة والعقاب» يفوق عشر سنوات ـ استقصاء المحور الثالث من مظاهر الاقصاء ، والاكراه . اللاانسانوية التي تمثل حقيقة الغرب الخفية وهو تأصيل «أركيولوجيا المنظومة العقابية» وموقع السجن باعتباره وسيلة حجز وعزل داخل هذه المنظومة. فإذا كان مجتمع اليوم قد جعل من السجن ملجأ أخيرا بعد فشل التقويمات الأولية الأخرى، فان مجتمع القرن التاسع عشر كان يتباهى بسجونه التي تشبه الحصون ، والمشادة داخل المناطق الحساسة في المدن.. بمعنى آخر أن الاشكالية التي يطرحها «فوكو» في هذا الكتاب تتعلق بمحاولة البحث عن نمط الخطاب الذي يشكل المرجعية الفكرية للسجن. وكيف تحولت الممارسة العقابية من عقاب الجسد الى عقاب الروح؟

لقد سيطرت على النظام العقابي للعصر الكلاسي أربع صيغ عقابية ـ ذات أصول تاريخية مبتاينة ـ كان يتعرض لها المعاقب:

١ - النفي ، التعقب ، الابعاد ، الطرد خارج الحدود، المنع من دخول بعض الأماكن ، تحطيم المنزل العائلي، شطب تاريخ الميلاد، مصادرة الأموال والممتلكات.

٢- تنظيم تعويض، فرض استرداد ، تحويل الضرر الناجم الى دين يتم ارجاعه فيما بعد، تحويل الجرم الى الزام مالي.

٣ - عرض تعليم (وضع علامة) ، جرح، قطع احداث ندبة، وضع علامة على الوجه أو على الكتف، فرض تخفيض اصطناعي ومرئي . تنكيل، باختصار الاستحواذ على الجسم وترك علامات السلطة واضحة عليه.

٤ - الحجز (العزل)

ولعل محاكمة داميان كما صورها فوكو في بداية كتابه «المراقبة والعقاب» تمثل دليلا حيا حول طبيعة العقاب البربري الذي كان سائدا آنذاك. وفي الوقت ذاته تحدد الكيفية التي يتأسس عليها مفهومه عن الانقطاعات المعرفية من خلال دراسة الجريمة، على نحو ما تأسست هذه الكيفية في دراسة الجنون والمرض، ليخلص الى أن الجريمة والعقاب كليهما كان علنيا

أكثر منه سريا، وبدنيا أكثر منه عقليا، ومتوحشا أكثر منه متحضرا، لذا فان «فوكو» يرى أن العقاب على الجريمة، من حيث هو أداة للضبط الاجتماعي، ظل مرتبطا بالتعذيب واحداث أقسى الآلام بالجسد، حتى لأنها تترك العلامات وندوبا واضحة تعلن عن هوية الجلاد وأهدافه.لكن ومنذ القرن التاسع عشر، تغيرت أشكال العقاب، اذ حل اللين الظاهري محل القسوة والفظاعة، وحل القاضي محل الجلاد، وتحول الى أداة تستخدمه السلطة وباسم القانون، لبلورة ما يسميه تكنولوجيا القوة التي صارت تستند الى منظومة متكاملة من الغايات اجتماعية، سياسية، اقتصادية.

وعلى الرغم من أن هذا الهدف الأول الذي سعت إليه أغلب المجتمعات الانسانية هو بلوغ العدل والمساواة، بل بلوغ أقصى درجات الكمال في هذا المجال، فإن الذي حدث، هو أنها بلغت الكمال في مجال العقاب حيث يفصل «فوكو» في تحليل آليات عمله ولوازمه القسرية وما يرتبط به من طقوس وعمليات تطويع للبشر، وعليه يتخذ الاخضاع (أو التطويع) شكل القاعدة، وتأخذ القوة شكلا بهيميا دون هوية. هذا النسق الجديد للاخضاع تتآلف فيه «قوة القانون» مع القوة السياسية فتشكل ما يسمى بالقوة المؤسساتية الشمولية، ولا شك أن «فوكو» ليس هو أول من تطرق الى وصف المؤسسة الشمولية والحبس الانفرادي وكذا معايير الانضباط المصاحبة وأشكال القسر والارغام، لكنه يتفرد عنهم بمعاينته الواقعية ومتابعته الدائمة للسجون وعمليات الاحتجاز أو الاعتقال بوساطة المشتمل (أي السجن المفتوح)، وبالتطلع الى قواعد الاصلاحات وأوضاعها، متابعة تضفي حيوية متفردة تتكامل فيها عناصر متعددة من الحبس الى العزل، من الألم الى العمل.

من العقاب الى المراقبة، ومن الكلمة الى اللغة وهذا في حد ذاته شيء هام. وعموما يمكننا أن نلخص أساسيات المنهج الذي استخدمه فوكو في «المراقبة والعقاب» في قواعد أربع:

١ - عند دراستنا للآليات العقابية ينبغي ألا نركز فقط على آثارها القمعية والاقصائية ولكن أن نركز على آثارها الايجابية وان بدت هامشية للوهلة الأولى، وبالتالي أن ننظر الى العقوبة بوصفها وظيفة اجتماعية معقدة.

٢ - ينبغي ألا ننظر الى المناهج العقابية بوصفها مجرد انعكاسات لقواعد قانونية أو تجليات لبنى اجتماعية، بل ينبغي النظر اليها على أنها تقنيات لها خصوصياتها داخل حقل السلطة العام.

٣ - ينبغي ألا ننظر أيضا الى تاريخ القانون الجنائي والعلوم الانسانية بوصفهما مسارين متناقضين. فهما يدوران في مناخ واحد.ويصدران عن مسار «ابستمولوجي قانوني» واحد لأن الصياغة الانسانوية للقضاء ومعرفة الانسان انما تصدران عن المبدأ نفسه وهو تقنية السلطة la technologie dupruvoir.

٤ - البحث عما اذا كان دخول «الروح» مسرح القضاء الجنائي وما صاحب ذلك من اعتماد الممارسة القضائية نمطا من أنماط المعرفة العلمية مجرد تحول جذري في طريقة استثمار الجسد داخل نسيج السلطة.

الواقع أن النظرة الى الجسد بوصفه رقعة صراع، أو ما يسمى في المصطلح الشائع: الاستخدام السياسي للجسد يعني تحويل الجسد الى منظومة إخضاع عبر علاقات كثيفة ومعقدة، لأن الجسد في نظر «فوكو» لا يكون قوة ناجعة الا اذا كان جسدا منتجا وجسدا خاضعا في الوقت ذاته، والاخضاع قد يكون ماديا وقد يكون ايديولوجيا (فكريا). هذا التقنية يسميها فوكو «تقنية الجسد السياسية»، وبمعنى آخر انها جنيالوجيا الفرد الحديث من حيث هو جسد طيع وصامت، ذلك أن ميلاد هذا الفرد وانبثاق مفهوم المجتمع كما هو محدد في منظومة العلوم الاجتماعية مترابطان، فالعقوبات الجسدية، والسجن والتطويع، لها وظائف اجتماعية متعددة ومعقدة، وليست مجرد آليات قمعية بسيطة لا دلالة لها، في حين أن نشوء العلوم الاجتماعية ليس مجرد انتصار للموضوعية العلمية على الشك والوهم والتخمين من هنا يجعل فوكو موضوع كتابه الأساسي «العقل التأديبي» "la raison puntive" حيث يلجأ الى دراسة مختلف الممارسات التي تنزع الى جعل الانسان محل دراسة عبر تقنيات مسلطة على الجسد، وهو يلخص هذه التقنيات في أشكال ثلاثة:

١ - التعذيب: تستخدمه السلطة الملكية كوسيلة لبسط نفوذها.

٢ - الاصلاح الانسانوي (ذو نزعة انسانية) كتصور كان يجسد حلما جميلا في العصر الكلاسي.

٣ - السجن: بوصفه تجسيدا حيا للتقنية التأديبية الانضباطية، واذا كان التعذيب يمثل ما يسميه فوكو «اقتصادية السلطة» بمعى أنه نظام مضبوط ومحسوب بدقة متناهية، فانه أيضا طقس سياسي يرمز الى سلطة الحاكم وجبروته، فالقانون الكلاسي لا ينظر الى المخالفة من زاوية الضرر الذي تسببه، ولا القاعدة التي تخالفها، وانما ينظر اليها كتحد لسلطة الحاكم ومواجهة له، وما دام القانون نفسه يصدر عن إرادة الحاكم فانه سيبذل قصارى جهده للانتقام من هذا الذي خولت له نفسه فتح باب التحدي بالاهانة أوالتعذيب العلمي، وهذا مؤداه أن العقوبة أو الجزاء لا يقاس إطلاقا بحسب الجرم المرتكب، ولا يحسب الآثار التي قد يحدثها، والتي قد تؤدي بدورها الى الاخلال بالنظام وهو شيء مقدس، لذا تصبح العقوبة «فن توقع الأثر» "l'art effet"، ومنه يصير مبدأ الوقاية ذاته مجال حساب وقياس لدرجة العقوبة.

ومع أن ثورة التنوير كما يقول «فوكو» قد أحدثت القطيعة الأولى المتمثلة في إدانة التعذيب الجسدي كما كان سائدا، والمطالبة بعقوبات أرحم وأعدل وأكثر انسانية، فإن النظام القانوني والقضائي للمجتمع الغربي مازال يبطن نماذج مقنعة من الاقصاءات والضغوطات الهدف منها هو «جعل العقوبة وقمع اللاشرعيات، وظيفة اعتيادية شاملة للمجتمع، فليس الغرض هو تحقيق العقاب وانما تقويته صحيح قد يكون بأقل قسوة ولكن بغية الوصول الى عقاب أكثر شمولية وأكثر اجبارية ومن أجل ادماج سلطة العقاب بصفة أعمق داخل الجسم الاجتماعي».

وهكذا نجد أن كلا من الجنون، والمرض، والسجن يشكل بنية قائمة بذاتها لها مفاهيمها وآليات عملها وطرق تشكلها، ولكنها مع ذلك تتفاعل فيما بينها، كما تتفاعل عناصر البنية الواحدة لتشكل في النهاية بنية متضافرة العناصر.موحدة الدلالة هذه البنية عند «فوكو» يمكن تسميتها «بنية المهمشين» قاسمها المشترك البحث في مستوى الواقع الاجتماعي - التاريخي من أجل تعرية مظاهر الاقصاء والقهر، والعزلة في المجتمع الغربي، وإظهار قساوته ولا انسانويته وهو عكس ما يظهر في الخطاب المؤسساتي النظامي.

* * *

بناء النص الصوفي

قراءة في رواية «متون الأهرام» لجمال الغيطاني

محمد الحمامصي *

«متون الاهرام» نص صوفي تبحث فيه الذات الانسانية عن وجودها الحقيقي، عن ذلك العالم الذي يكتنفه الغموض، عالم ما وراء ذلك الخلق العظيم الذي يتراءى للعين ويمثل لها في الطبيعة بكل سراديبها ودهاليزها في الأرض وما يمتد منها الى السماء.

«متون الأهرام» الرواية الصادرة للكاتب جمال الغيطاني، وإن اتخذت من الأهرام بأسرارها الغامضة وما يلفها من ألغاز لم تفك رموزها حتى الآن، إلا أنها تظل رمزا الى الوجود الانساني كله الذي يقف مدهوشا عاجزا عن فك رموز التخليق اللامتناهي للطبيعة والحياة، والوصول الى ما وراء هذا الخلق.. الخالق.

وقد اعتمد الكاتب في تشكيله لبنية النص على رؤية شديدة الاحكام والتمايز، فهو يبدأ من القاعدة ليسير بها الى الذروة، إننا نصعد ونصعد غير عابئين بما خلفنا وراءنا من حياة وبشر ودهاليز ومهالك وننتظر عبور الهوات السحيقة والممرات المعتمة الخانقة بالمجاهدة والصبر، نصعد فيما تتضاءل الأمور شيئا فشيئا الى أن تصل في النهاية «لا شيء... لا شيء... لاشيء» وذلك في المتن الرابع عشر الأخير.. إذن فنحن أمام نص صوفي يتجسد في صورة كائن من لحم ودم وروح وعقل ونفس، يولد ويشب ويشيخ ليصل الى نهايته المحتومة الفناء، وهذا التجسد يتم عبر التشكيل البنائي للنص أيضا، يتم خلال اللغة، ففي المتن الأول يبلغ عدد الصفحات ست عشرة صفحة تضم مئات الكلمات، ويتناقص ذلك تدريجيا مع كل متن الى أن يقتصر المتن الأخير والرابع عشر على بضع كلمات.. وليس الأمر مقصورا على اللغة فحسب بل إنه يمتد الى الروح، النفس، العقل، الجسد، وعلى الرغم من كون بنية النص قد تخضع لمعايير هندسية، هي تلك التي تحكم الهرم من حيث يبدأ بقاعدة ضخمة تنتهي عند القمة بلا شيء، إلا أن هذه الهندسة لا تستوعب وحدها روحانية النص وطموح من يتحركون داخله متطلعين الى الفوز بما وراء الحجب من نعم معرفية ونورانية لا يقوى عليها إلا ذوو العزم.

إننا أمام أربعة عشر متنا، مقاما صوفيا، محاولة لاختراق المجهول والغموض والوصول الى المعرفة الكلية والشهود والتوحد..

أولها كان ذلك الشيخ الشاب الذي ترك أستاذه وشيخه في المغرب العربي الى الحجاز ثم العودة إليه ليسأله عن رؤيته الاهرام، ولما عجز عن الاجابة عنفه شيخه ليترك مسقط رأسه الى القاهرة لاكتشاف كنه الاهرام «لا تغيب عنه أبدا، إذا لم يطالعها بالبصر، فإنه يشهدها بقلبه» [1]. يقيم أمامها ويدور حولها سنة بعد أخرى ومن مكان لآخر، يستقر به المقام في الأزهر الشريف مؤذنا، ثم بائعا للكتب على أحد الأرصفة المجاورة له في انتظار ذلك الكتاب الذي يساعده في فك طلاسم الأهرام شاخصا اليها «ورغم انتظاره،والمنتظر قلق دائما، غير مستقر، فإنه يظل شاخصا دائما الى ناحية الأهرام ،وكثيرا ما تأخذه رجفة يجتهد لاخفاء أعراضها إذ يقوى عليه حضور هذا البناء، المهيمن المشرف، الملغز، المحيط، الدال، الجلي، الغامض، الراسخ، الصاعد، الثابت، الساري، القريب في بعده، البعيد في قربه» [2].. تشوف عنوان هذا المتن ينبيء عن المقام الذي حل به هذا الشيخ، والأقرب ما يكون الى المتصوفة الراحلين والجوالين والمنجذبين، وعلى الرغم من هيامه وانجذابه الى الاهرام الا أنه اكتفى بالتأمل والانتظار وعدم غيابها عن بصره وقلبه.

المتن الثاني «إيغال» يعد مريده مرحلة متقدمة في الانجذاب والبحث والمجاهدة، وهو أقرب ما يكون في جوهره من رحلة الطير لفريد الدين العطار، حيث قدم بالمتن مجموعة من الفتية المريدين أقدموا على الدخول في مجاهل الاهرام مسلمين أمرهم الى «أولهم الذي لم يكن أكبرهم سنا ولا أكثرهم تجربة، إنما كان الاشد حزما والأظهر اتزانا» [3]، «ومن دهليز الى دهليز،ومن غرفة الى غرفة، ومن مهاو عميقة خطرة الى أخرى «من يغف لحظة فلن يفتح عينيه مرة ثانية» [4]، «أربع وأربعون هوة سحيقة» [5].. المغريات كثيرة والمثبطات أكثر، والطريق وعرة مليئة بالمهالك، وها هو سابعهم يفارقهم الى ما لا يعرفون، وهاهم أمام فتحتين متساويتين، الأولى الى اليمين والأخرى الى اليسار وعليهم أن ينقسما، ثلاثة وثلاثة، «وهل افترق قوم داخل الاهرام والتقوا من قبل» [6].. كل من الثلاثة كان يمضي في طريقه، و«عند حلول لحظة وموضع توقف المقدم، يرفع يديه أمام وجهه، انه مفاجأ بكل هذا الطوع المباغت حتى ليكاد يغشى» [7] الى هنا وفقد كل من الفتية صاحبه الذي خلفه أو أمامه، إنها لحظة الشهود «من يصل الى هنا لابد أن يكون وحيدا، منقطعا، تلك اللحظة، المسافة من غور الاهرام – لا تحتمل الرفقة» [8].

أما المتن الثالث «تلاش» فكان مريده قد ورث عن أجداده وأبيه الصعود الى الأهرام تعلق بها وأدام النظر إليها حتى وهو فوقها، لا يكف عن الطواف بها «المكتمل منها والناقص، الخفي والظاهر» [9].. في هذا المقام، المتن، يتكشف لنا أن الأهرام ليست الأهرام،كما أن ليلى ليست ليلى عند عمر بن الفارض،وإنما هي رموز تحمل دلالات غيبية يطمح الانسان الى الوصول إليها والوقوف على أسرارها.. وهذه التساؤلات «ماوراء هذا التكوين؟، لماذا جاؤوا بهذا الشكل؟ كيف تتصل المادة

★ كاتب من مصر.

بالفراغ، [١٠] يؤكد لنا هذا المعنى .. ويشدد على ما يرمي إليه الكاتب حالة الشاب حين وصل الى الذروة «تألق عاكسا ضوء الشرق الوليد»، «لم تكن حركته الدائرية المتوثبة تلك، إلا تمهيدا لتلقي تلك البغتات من الاشراقات المفاجئة، المتوالية والتي أخذته من كل جانب.» [١١] انها حالة التجلي والتلاشي وموته هوى النفس، وهي منزلة صوفية راقية.

في المتن الرابع «إدراك» نلتقي مع مريد آخر شغلته القياس يسمى بالمعلم ابن الشحنة من يستطيع تقدير المسافات بالنظر والذي يستدعيه الخليفة المأمون بعد أن ضرب خيامه أمام الاهرام ليقيس له الهرم، ويخرج قياسه محيرا وغامضا «العرض عند المنتصف مماثل للقاعدة، لا يزيد ولا ينقص . طول كل ضلع أربعمائة ذراع يا مولانا.. لا ميل هناك ولا نقصان» [١٢] .. وهنا يسأله المأمون قياس طول الأضلاع عند القمة، ويخرج ابن الشحنة ولايعود، فقد أدرك أن الأمر فوق ما يحتمله عقله وروحه، ولا يحتمله الخلق الذين بانتظاره، خارج على القياس ، بل خارق للأقيسة جميعها.. أدرك ذلك فلم يعد.

مريد المتن الخامس «نشوة» كان امتحانه في مجاهدة الهوى، حيث إن الطريق الى الذروة والصعود محفوف بالمخاطر والمهالك خاصة تلك التي تتعلق بالهوى وقد قبل المريد التحدي وهو العليم بعواقب الأمور والطريق، فكم من شاب وفتاة احترقا لتدليسهما هذا الطريق.. ومن ثم فقد تخلص هذا المريد مما بقي من هوى في نفسه وما تلك الفتاة التي تصعد معه سوى تأكيد يقينه وثقته وتحديه لنفسه وأهوائها وتجردها من كل شيء إلا الاخلاص في الصعود .. ها هو يصعد مع فتاته، يصعدان الى أن يصلا الى نشوة يفنى معها الجسدان، لتنطلق روحاهما خارج ذلك الوعاء المادي محققين توحدا.

أما مريد المتن السادس «ظل» فبعد هيامه في الأرض متأملا متطلعا للسماء، للأهرام ،حتى اختلط أمره على الناس حقق ما لم يحققه المريدون السابقون من الوقوف على نعمة الوصول والادراك، وان لم ينتبه ، فقد وصل لتلك اللحظة التي عندها «تتكشف له الأسرار كافة، أسس العلوم ، مفاتيح الرموز » [١٣] .. إن هذا المريد صار أقرب ما يكون لطائر الفينيق الذي احترق ليعاد تخليقه من جديد، كان تواجده صراخا، جعيرا . جعيرا ضاريا، الأمر الذي يكشف لنا ما لحقه من وجد لا يستطيع له مقاومة ولا منه فكاكا.

أما مريد المتن السابع«ألف» فقد شف حتى صار «يتقدم مدفوعا، محمولا سابحا في كينونة بلا أطر ، مصاغا من الضوء والخضرة مرتقيا الى تلك النقطة عند الذروة » (١٤) ، وكأن الحجب قد كشفت عما وراءها ،وقد أخذت مريدنا الى رحلة لا نهاية الى نقطة عند الذروة بدون صعود، لتفسر شيئا.

وفي المتن الثامن «صمت » يصاب المريد بحالة أقرب ما يكون الى الخرس والتسمر القائم على الذهول فهو «يحدق لا يحيد ،ولايميل، ولا يقدر على النطق أو حتى.. إبداء الدهشة» (١٥) .. إنها منزلة التجلي والكشف والتحير في بحر المعرفة.

المتن التاسع «رقصة» تكشف لنا الطريق أن كل ما مر بنا من أحوال المريدين في السابق، إنما كان وراءه صبر ومجاهدة وفناء واحتمال لحنين وشجن وأنه «على قدر المجاهدة يكون وضوح الرؤية حتى ليمكن لذوي التمكن الاحاطة بملامحها الملكية» (١٦).

في المتون الخمسة الأخيرة تتضح الرؤية، خاصة وأن النص يعتمد على أنه كلما تقدم متنا ازدادت الرؤية وضوحا..

في المتن العاشر: «وكأنهم على ميعاد.. وإن باعدت بينهم الآماد» . .

المتن الحادي عشر «البداية نقطة ... والنهاية نقطة».. المتن الثاني عشر «عند الذروة.. يقع الفناء» .. المتن الثالث عشر «كل شيء .. من .. لا شيء».. المتن الرابع عشر «لا شيء .. لاشيء ... لاشيء».

إن ما مر بنا من أحوال ومقامات أيضا، اختلفت أحيانا وامتزجت أحيانا أخرى فيما بينها في الصعود الى الغاية العليا، الطريق الموصل الى معرفة الله ... ونلاحظ أن لكل مريد في متنه ، مقامه نقطة بدء ونهاية وبينهما أحوال متفاوتة.. وهذا ما يؤكد أن ما حاوله الكاتب في بنية النص الكلية من حيث كونها تصعد صعود المريد نفسه وتفنى بفنائه ونجح فيه، حاوله أيضا مع المريدين كل في متنه ونجح فيه.. انهم يصعدون من منزلة الى أخرى الى أن يصيبوا ذروة ما يطمحون إليه،وهم خلال ذلك ينخلعون تدريجيا عما حولهم وفي دواخلهم عن طريق المجاهدة والترك، متجهين الى الغاية التي ينشدونها من حكمة ومعرفة.. ولأن هؤلاء المريدين يمثلون شخصيات الرواية ،فقد بناها الكاتب آخذا في الاعتبار ضرورة الكشف عن خصائصها المميزة لها والمحددة لمواقفها، خبراتها ، تجاربها وانعكاسات التجربة نفسيا وجسديا، راصدا للتغيرات التي تطرأ عليهم في مراحل الصعود وأثناءه الى لحظة الادراك والتلاشي الفناء.. الخ.

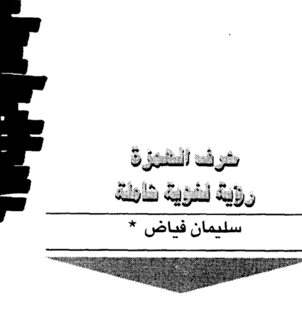
وقد لعبت اللغة في نجاح هذا التجسيد المكتمل دورا بارزا فهي بعيدة عن أن يكون مجرد أداة للتوصيف والتواصل ، وإنما هي شريك كامل تصعد بدورها من القاعدة الى الذروة خالصة مخلصة لطريقها ..هي لغة صوفية ، شعرية تم نسجها من عصب التجربة وهي ليست بحاجة الى أن نضرب أمثلة عليها، فالنص كله من بدايته الى نهايته وعبر مفرداته وتراكيبه وصوره يكشف ذلك..

هل «متون الاهرام» رواية ؟ سؤال كان لابد من طرحه في بداية مقالنا إلا أننا أرجأناه حتى تكتمل الرؤية لدينا، فإن كانت خارجة على الأطر التي تحكم الرواية ، ومن ثم جاءت على خلاف ما عهدناه في النصوص الروائية العربية باستثناء رواية أو روايتين إلا أنها بالفعل كذلك.. فهي رواية .. نصوص تتصل فيما بينها اتصالا جسديا روحيا ومعرفيا حميميا .. فكل نص يسعى الى المعرفة والشهود والتوحد ، وهذا ما يجعله متصلا بما قبله وبما بعده ، ليشكل الجزء الكل غير القابل للتجزئة.. الى هنا يمكننا القول إن رواية «متون الاهرام» تمثل إضافة حقيقية الى ما أنجزه الغيطاني من رواية وقصة، كما تمثل إضافة هامة على مستوى مسيرة الأدب الروائي العربي، فقد نجحت نجاحا كبيرا في أن تقدم تقنية روائية عالية المستوى.

الهوامش

١ - ١٦ جمال الغيطاني ــ متون الاهرام ــ رواية دار شرقيات ط ١ ــ ١٩٩٥ - القاهرة.

* * *



حرف الهمزة
رؤية لغوية شاملة

سليمان فياض ★

الهمزة : الحرف العربي الهجائي الأول، والأبجدي الأول في حساب الجمل، ويساوي عدديا الرقم (١)، وفي الترتيب الصوتي القديم ، يقع في الترتيب التاسع والعشرين عند الخليل بن أحمد في معجمه «العين» وكذلك عند العالم اللغوي «ابن جنى» وفي الترتيب الصوتي الحديث يقع في الترتيب الثامن والعشرين عند الطيب البكوش في تونس، وعلماء الصوتيات في مصر، وكان العرب في العصور الوسطى يفرقون بين الهمزة والألف، فكانت عدة الحروف العربية عندهم تسعة وعشرين حرفا، وفي العصر الحديث لا يعد علماء العربية الألف حرفا هجائيا، كما لم يعتبرها حساب الجمل حرفا أبجديا والهمزة من حروف المباني التي يتكون منها الكلم العربي.

الاستخدامات المعجمية :

في الجذور العربية الثلاثية بمعجم الصحاح ، لا تتبع حرف الهمزة أحرف : أ ـ ع ـ غ ـ ولا تسبقه أحرف : أ ـ ح ـ خ ـ ع ـ غ «أي أنه لا يشترك تتابعا أولا وثانيا، أو ثانيا وثالثا مع : أ ـ ع، ولا يتكرر في موقعين تاليين بسبب قرب المخرج الصوتي مع كل وأقوى حرف سابق له هو حرف : ن وأقوى حرف لاحق له هو حرف الباء. وقد ورد حرف الهمزة في الصحاح، في (٥١٣) جذرا ثلاثيا ورباعيا وخماسيا بينها ٤٦٢ جذرا ثلاثيا (١٨٧ حرفا أول ، و ١١٤ حرفا ثانيا و١٦١ حرفا ثالثا)، وتركيبة بين الجذور الثلاثية الثالث عشر، ولا وجود لحرف الهمزة بين الجذور المضعفة وبينها (٤٦) جذرا رباعيا فهو في الترتيب العشرين بين الجذور الرباعية وبينها جذر خماسي واحد، فهو في الترتيب العشرين بين الجذور الخماسية.

الاستخدامات الصوتية :

الهمزة من الحروف المستقلة، ومن أحرف الحلق والهمزة صوت حنجري انفجاري لا هو بالمهموس ولا بالمجهور وفي نطقه تسد الفتحة الموجودة بين الوترين الصوتيين حال النطق بهمزة القطع، وذلك بانطباق صوتي الوترين أدنى الحنجرة انطباقا تاما فلا يسمح للهواء بالمرور من الحنجرة، ثم ينفرج الوتران فيخرج الهواء محدثا صوتا انفجاريا (شديدا) ووضع الأوتار الصوتية حال النطق بالهمزة لا يسمح بكونها مجهورة أو مهموسة، فهي حرف مائع ، فالأوتار الصوتية عند نطقها تكون في وضع بين بين ، أي بين الانغلاق والانفتاح وبعض الدارسين المحدثين مثل : هيفنز، وعبدالرحمن أيوب، وتمام حسان ، يرون أن الهمزة صوت مهموس فلا تهتز معه الأوتار الصوتية، وكمال بشر يري أن وضع الأوتار الصوتية في نطق الهمزة، هو وضع غير وضع الجهر والهمس معا،

★ كاتب وروائي من مصر.

اللوحة للفنان مصطفى أجماع ـ المغرب.

وكذلك رأي ابراهيم أنيس ويرى الطيب البكوش (التونسي) أن الهمزة صوت مهمـوس. وعلماء العربيـة القدامى اختلفـوا في موضـع نطق الهمزة وفي بعض صفـاتها فمنهم من يرى أن الهمـزة هوائية أو أنها من الجوف ومنهـم من جمعهـا مع حـروف المد (و ، ا ، ي) في القول بأنها جوفية أو هوائية ، ومن هؤلاء الخليل بن أحمد ،ومنهم من يرى ، مثل سيبـويه وابن جنى أن الهمـزة تخرج من أقصى الحلـق لامن الحنجـرة ،كما هـو رأي علماء الأصـوات المحـدثين وربما كـانـت الحنجرة عندهم هي المقصودة بأقصى الحلق، ومنهم من قال – خطأ – بأنها مجهـورة وربما يرجـع هذا القـول الى أنهم كانـوا ينطقونها متبوعة بحركة دائما ومع ذلك فلم يذكرها أحد ضمن حروف القلقلة (قطب جد) وهي حروف مجهورة وتتبع بحركة دائما، وهمزة القطع تنطق وتكتب ، والوصل تكتب ولا تنطق إلا إذا وقعت في ابتداء الكلام ولم تسبق بأل.

الاستخدامات الصرفية :

الهمزة مـن الحروف الحلقية الستـة التي لها تـأثير شديـد في وجود الباب الثالث من أبواب الفعـل الثلاثي المجرد، باب : فعل: يفعل (بفتح العين في الماضي والمضـارع معا) ، إذا كانت عين الفعـل أو لامه حرفا حلقيا ، مثل نشأ : ينشأ ، سأل: يسأل. والهمزة في الكلم العربي تقلب : ألفـا أو : واوا أو: ياء تقلـب أيضا في مثـل آمن وأصلهـا أأمن ، وآبى، وأصلهـا أأبى (منه) في التفضيـل، و: آجال وأصلهـا أأجال في جمع التكسير وآمن ، وأصلها : أأمن، وآمـر وأصلها أأمر، وتقلب واوا في مثل : أومـن ، وأصلها : أُأمن وتأوتي ، وأصلهـا أُأوتي ، وفي مثل : صحـراوان ، وأصلهـا : صحـراءان، وصحـراوات ، وأصلهـا : صحـراءات وصحـراوي، وأصلها صحـرائي. وفي مثـل : هـراوي ، وأصلهـا هرائو في جمع التكسير لمثـل : هـراءة، وتقلب ياء في مثـل : ايتلف وأصلها ائتلف، وأيمان ، وأصلهـا إيئمان وإيت وأصلها . إئت وقضايا، وأصلها: قضائي في جمع التكسير.

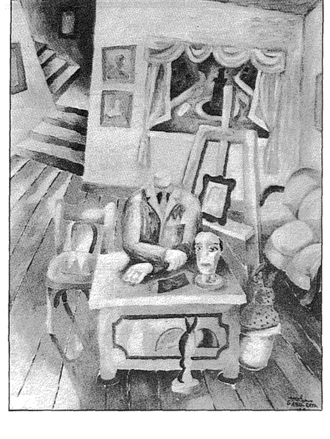
الاستخدامات النحوية :

الهمزة من حروف المعاني الأحادية الثلاثة عشر وهي أيضا من الحروف القمرية التـي تسكن قبلها لام التعريف نطقا وكتـابة مثل : الأحمر. وترد الهمـزة مصدريـة مثل «سـواء عليهم أأنـذرتهم أم لم تنذرهـم» وترد للسـؤال عن أحـد الشيئين أو الأشياء، مثـل: أأخوك مسافـر أم أبوك، أم عمك؟ وجـوابها يكون بـالتعيين ، ويسأل بها في الاستفهام عند إسناد الحدث الى الفاعل ، مثل أسافر أخوك، والجواب بـــ : نعم، في الاثبـات ، وبـ : لا في النفـي ومثل : ألم يسـافر أخـوك؟ والجواب بـ :نعم، في النفـي ، وبـ ألا ، في الاثبات وترد الهمـزة أيضا لنداء القريـب، مثل : ابني ، واذا مدت همزة النـداء فصارت : آ ، صار النداء بها للبعيد مثل : آرجل.

الاستخدامات الكتابية :

الهمزة تكتب في أول الكلمة بصورة الألف مطلقا فوقها مفتوحة مثـل : أكل، أو مضمـومة مثـل : أكل وتحتهـا مكسورة مثـل: إذن ، وتسمـى همزة قطع والهمـزة تكتب صـادا على الألف هكـذا «آ»، اذا كانت همزة وصل في الأمر الثلاثي مثل «اكتب وفي مصدر الخماسي ، مثل : انـزواء، وماضيه مثل : انـزوى ، وأمره مثل، مثـل : انزو وفي وزن المصدر السـداسي مثل: استخـراج وماضيـه مثل : استخـرج، وأمره مثل : استخرج وهي في كل ذلك قياسية، وفيما عدا ذلك تكون الهمزة همزة قطـع قياسيا أيضا الا في مثـل : أكل وأخذ ، فهـي فيها سماعيـة ، وتكون الهمـزة همزة وصـل في عشرة أسماء هي اسـم ، است، ابن ابنم ابنة امرؤ امرأة اثنـان اثنتان ايمن أيم في حرف واحد هو ال التعريف وتكـون الهمزة همزة قطع في جموع الأسماء ، مثل : آمال ،أحـلام، آجال، همزة القطـع تفتح قيـاسيا في مـاضي الربـاعي وأمره مثل : أكـرم ، أكرم، وفي غير ذلك ففتحها وكسرهـا على حسب السماع، وتكـون كما فيَ : أخـذ وزائدة كما في : أكـرم . وتقـع همزة القطع في أوائل الكلـم وأواسطه وأواخره مثل أذن، سـأل قرأ وهمزة الوصـل تضم في مجهول مـاضي الخماسي مثل: احتمـل ، والسداسي مثل: استخرج وتفتح وجوبا في : ال ، ويترجح فتحها في : ايمن ، ايم ، وتكسر في معلوم الماضي الخماسي والسـداسي وأمرهما ومصـدرهما مثل: احتمل احتمل احتمال ومثـل استخرج استخرج استخراج. وفي أمر الثلاثي مثل : العب الا في المضموم العين فتضم مثل: اقعد وتكسر في الأسماء العشرة المشـار إليهـا قبـلا وتكسر تـرجيحـا في الماضي المجهول الأجوف مما على وزن : افتعل، وانفعـل، مناسبة لكسر ثالثة مثل : اقتيـد، انقيد وتكتب همزة القطـع مدة هكذا« آ» في مثـل : آمن ، آية. وتحذف همزة الوصـل بعد الفاء والواو الـداخلة على مصحوب بأل ، مثل : فاتني و: أذن، و: للرجل . وتكتب همزة القطع على نبرة في كلمتين هما لئلا ، و: لئـن وذلك لكثرة الاستعمال لهما هكـذا. وتكتب الهمـزة في وسط الكلمـة حسب قـوة حركتهـا ، أو حركـة ما قبلهـا وترتيب قوة الحركة تنازليا هو : الكسرة ، الضمة، الفتحة ، السكون، مثل : سئل فئة بئر، بئس ، ومثل : سؤال سؤدد ومثل كأس ، تساءل مروءة. بيئة بنـاءين قرآن . منشآت، وقد تكتـب الهمزة على نبرة قبل الواو في مثل : شئـون كئوس كراهية لتوالي الواويـن وتكتب الهمزة طرف الكلمـة. بصورة الحرف المتجانـس مع حـركة ما قبلهـا مثل: ظمىء جرؤ . قرأ، شيء ، نشء، أصدقـاء . شاطىء ، واذا أضيف إليها لاصق بها كتبت وكأنها في وسط الكلمة مثل جزءان ، شيؤها ، شيئه وتكتب الهمـزة المنونة بفتحتين على نبرة اذا سبقـت بياء مثل بـريئا، شيئا ومفردة إذا كان ما قبلها ألفـا مثل أسماء ، وعلى ألف إذا كان ما قبلها فتحة مثل: نبأ ومفردة بعدها ألف إذا سكن ما قبلها مثل: جزءا، وعلى واو وبعدها ألـف إذا كان ما قبلها ضمة مثل : لـؤلؤا وعلى ألف إذا كان مـا قبلها فتحة مثـل: نبأ ،وعلى نبرة إذا سبقـت بكسرة مثل: ناشئا وحرف الهمـزة من الحروف المهملة وصـور كتابـة الهمزة العربية كلها هكذا : ء، أ ، إ ، ؤ، ىء، ئي ، ئ، ئا، ءا، ذلك حسبما سبق.

* * *



عبدالله راجع

الحداثة لدى شاعر مغربي

جهاد فاضل *

يمكن مقارنة الشاعر المغربي عبدالله راجع، الذي توفي مؤخرا، بالشاعر المصري أمل دنقل من وجوه مختلفة. فكل منهما توفي في ريعان شبابه ، وكل منهما مات بالسرطان بعد سنوات من النضال الشاق ضده، وكل منهما كان شاعرا وطنيا. وكل منهما كان مجددا وأصيلا في الوقت نفسه اذ كانت بوصلة التجديد عندهما الانطلاق من التراث، والشعرية العربية، وفي شعرهما نجد نكهة شعرية متميزة على مستوى اللغة، وبنية الايقاع، والبناء المعماري، وتوظيف التراث، واستخدام الرمز.

وكلاهما كان شاعرا مثقفا ،وان كان عبدالله راجع أكثر ثقافة من أمل دنقل. ذلك أن أمل دنقل ترك المدرسة باكرا وانصرف الى ميادين العمل، في حين أن عبدالله راجع كان مثقفا ثقافة أكاديمية متينة، وقد عمل عدة سنوات بعد نيله الدكتوراة في الأدب، أستاذا للأدب العربي والنقد في إحدى كليات الآداب بالدار البيضاء وله دراسة نقدية في جزءين أو كتابين عن الشعر العربي المعاصر.

ومع أن كل شعر أمل دنقل مطبوع ومعروف، فان أكثر من نصف شعر عبدالله راجع لم يطبع بعد بسبب مشاكل الطباعة في المغرب، ومشاكل عبدالله راجع الصحية والمادية، ولأن الموت الذي أقام علاقة طويلة معه داهمه مؤخرا بعد أن هيأ ثلاث مجموعات شعرية جديدة للطبع. وتنوي وزارة الثقافة المغربية الآن اصدار أعماله غير المطبوعة.

لعبدالله راجع ثلاث مجموعات شعرية تفصح عن تجربة شعرية متكاملة.

صدرت مجموعته الأولى «المدن السفلى» «سنة ١٩٧٦ وفيها حاول ... أن يقنع نفسه كما يقول، انه أصبح شاعرا ولذلك قدم للقاريء مجموعة من أشعاره ومع أنه كان يعتبرها «ديوانا غير مقنع»، على حد تعبيره، فإن الكثير من نقاد المغرب يرون انه كان رائدا في وقته، كان الميسم التراثي واضحا في هذا الديوان وكان الشاعر يجرب طاقاته اللغوية.

في مجموعته الثانية «سلاما وليشربوا البحر» حاول الشاعر أن يزاوج بين الشعر والكاليغرافية فيما يمكن تسميته بالقصيدة البصرية. والقصيدة الكاليغرافية ظهرت في المغرب في بداية الثمانينات واتهمت بأنها سوريالية جديدة، وأن الواقع في عالم الاقطار النامية لا يتطلب مثل هذا التزويق والزخرف. وأشار بعض النقاد المغاربة الى أنها تكرار لبعض منمنمات القصور الوسطى غير أن طموح الشاعر آنذاك كان إعادة البراءة الى العين. ان نقرأ القصيدة وفي الوقت نفسه أن نراها. وأن نشتغل على المستويين معا. كان رأيه أن العين لكثرة ما دجنت ، ألغي دورها داخل القصيدة ولذلك فان على الشاعر أن يعيد الى النص الشعري هذه الحاسة.

في مجموعته الثالثة «أياد كانت تسرق القمر»، وقد فازت بجائزة المغرب الكبرى سنة ١٩٨٨، أي قبل رحيل الشاعر عن هذه الفانية بحوالي سنة ونصف عولج خلالها في الخارج على نفقة العاهل المغربي، في هذه المجموعة حاول الشاعر أن يعبر بصدق عن تجربة رجل يدعى صالح. هذا الرجل بعض قسماته قسمات عبدالله راجع، والبعض الآخر ان لم يكن من

★ كاتب من لبنان.

اللوحة للفنان سعيد أبو ريه ـ مصر.

قسماته فهو من قسمات نفس الذي يعايشه. كل قصائد المجموعة تشكل في مجموعهـا سيرة ذاتية لـرجل. هذا الـرجل فيـه شيء من عبـدالله راجع: في معانـاته بواقعه، في مـواجهة نفسه، في وقـوفه أمام المرآة عاريـا ليكتشف نفسه وسط هـذا العالم مفرغا من كـل قوة أعزل يواجـه العالم في كثير من اللحظات بنبضـه فقط. وفي لحظات أخـرى يحس نفسه قـادرا على احداث تغيير داخل هذا العالم.

كان عبدالله راجع يرى أن الشعـر يساهم في احداث التغيير ولكن على المدى البعيد. هو يـؤهل للتغيير ولكنه لا يغير على النحو الذي يـزعمه بعض الشعـراء. فعنده ان أداة الشعـر هي اللغـة، ولكن اللغـة تحتاج الى وعـي، والوعي يحتاج الى حساسية. وهكـذا فهناك شروط موضوعية في الاساس، والأمر يحتـاج الى حساسية شعـرية، والى شروط مـوضوعية تعمـق هذه الحساسيـة وتنميها في اتجاه معين لكي يلبي الـواقع متطلبات ظـل الشعر ينادي بها منذ هوميروس حتى اليوم ولا يتحقق منها شيء على الاطلاق.

ولم يكن يعتقد أن الرواية قد أخذت مـركز الصدارة عند العرب رغم الانجـازات التي سجلتهـا خلال الثـلاثين أو الاربعين سنة الماضيـة، فعلى مستوى الكـم مازال عدد الشعـراء أكبر من عدد الـروائيين، وعلى مستوى الكيف، كـذلك. وكان يـوافق على أن الروايـة تزدهر في لحظـات المنعطفات التـاريخيـة الكبرى لأنها أقدر على التقـاط مجريـات الـواقع داخـل هـذه المنعطفات التاريخية، لكنه كان يعتبر أن للشعر أيضـا كلمته فعندما تزدهر الرواية والقصة يزدهر الشعر كـذلك. ثم ان الشعر قادر دائما على أن يطور نفسه وإذا لم يكن لدينا شعراء ينحون هذا المنحى، فالعيب في الشعراء لا في الشعر.

عندمـا التقيت بعبدالله راجع في مـدينة مراكش في شتـاء ١٩٨٨ أثناء توزيـع جوائز المغرب الأدبيـة روى لي تجربته الأدبيـة. قال لي أنه شـاعر مغربي يهمه أن يكتـب قصيدة مغربية، ولما بدا علي انني لم استوعب كثيرا مصطلح «القصيـدة المغربية»، قـال إنه لا ينكر أبدا وجـود شعرية عـربية عامـة، ولكن داخل هذه الشعـرية توجـد خصوصيات، وان هناك بـالتالي خصوصية مغربية يفترض أن تظهر في قصيـدة الشاعر المغربي، كما تظهر خصوصية المصري والشامي في قصيدتـه. وقال أن هناك على سبيل المثال، خصوصيات في ايقاع الشعر. حاول عبـدالله راجع في دراسة أكاديمية له أن يبرهن أن الايقاع المسمى خببا هو أصلح الايقاعات لشاعر ينتمي الى المغرب لسبب جوهري هو أن اللهجة العامية المغـربية خببية بطبيعتها. المغاربة يرد السكون كثيرا في لهجتهم، ولذلك كتب ديوانـا كاملا على الخبب لأنه تصور أن قصيدة على هذا الايقاع تعبر عنه أكثر من قصيدة على ايقاع آخر.

كان عبدالله راجـع شاعرا حديثـا رغم إعجابه الشـديد بتراث الشعر العربي الكلاسيكي. قـال لي إنه يجد راحة عندما يكتب بـالطريقة التفعيلية لأنه تمرس عليها سنـوات طويلة، والى حد أن التفعيلـة باتت بالنسبـة اليه جزءا من مكونات عالمه الشعري. كما أنه لم يكتب قصيدة النثر لاقتناعه بأن القصيدة التفعيلية لم تستهلك كل طاقاتها.

ومع أنـه كان يفتح صدره للجـديد، أو للحداثة، إلا أنـه كان محترزا لناحية كثيرا ما يحصل بصددها التبـاس. فالحداثة عنده لم تكن اختراقا أو تجاوزا للمقومـات الشعرية، أو لـلأدوات التي لا غنـى عنها للشاعـر. فإذا حصل مثل هذا الاختراق أو التجاوز فقد كانت تسميته له لا لبس فيها وهي انها اعتداء.

ولم يقتنع بـأن الحداثة تتنافى مـع الأصل أو الأصـول، كما يتصور البعض، فعنده ان الحداثة تطوير للأصل. انها غصن جديد ينمو في شجرة هي الأصل.

ورغم التجديـدات الكثيرة التي يمتلىء بها شعره، فلم يزعـم مرة أنه شاعر حديث. كان يقول أنـه يكتب، يمارس الكتابة وانه اذا كان لأحد الحق في انه يصنفه وفق اتجاه معين، فهذه مهمة النقد والنقاد.

وكانت له أسرة شعريـة موزعة بين التراث العربي والتراث الأجنبي، وبخاصة الفرنسي منه. على رأس أسرته العربية كان يقف أبوالطيب المتنبي وأبوتمام «المهووس بـالتغيير، باحداث خراب داخل هـذا العالم»، كما كان يقول عنـه. وكان من شعراء أسرتـه الأجنبية مالارميـه وبودلير: الأول في شغفه بنحت العالم نحتا جديدا، والثاني في مغامراته الكتابية.

كان يـرى في المتنبي قمة القصيدة العـربية. «الرجل الـذي شكل في عصره ظاهرة لم تتحقق حتى الآن، وهي أن تقول مـا تريد أن تقوله شعرا كما لو أنك تقـوله نثرا. رجل طـوع اللغة الى الحد الذي أصبح بـإمكانه أن يحدث الى غيره شعرا وكان يرى أن مسألة مـن هذا النوع ليست في متناول أي واحد مسـألة لو تحققـت الآن لوجدنا أنفسنـا أمام شاعـر استطاع أن يحقق لنـا هذه القدرة، اذن لكـان وجه الشعـر العربي الآن مغايـرا لما هو عليه».

كان عبـدالله راجع انسانـا عذبا، رقيقا فيـه وداعة أصلية. وعنـدما أتذكره الآن في جلسته الحزينة مستسلما الى مرارات الداخل وانتظاره لذاك اليوم الذي لم يكـن منه بد، يغور قلبي في داخلي. لم تكن لعبـدالله راجع تلك الشخصية الشقية العنيفة التي كانت لأمـل دنقل. كان أمل دنقل يهجم على المنبر لكي ينـزل شاعرا رديئـا، أو شاعرا بدا لـه انه رديء، كما كانـت له شخصية منفـرة بشهادة الجميع. أما عبـدالله راجع فقد كان الصمـت هو الأصل عنده لا الكلام، وكان اذا تكلم سرعـان ما يعود الى الصمت ليتجلبب فيه.

قال لي مـرة أن أجمل العوالم الممكنة هـو العالم الذي يخلقـه، العالم الذي ينبثق مـن بين أصابعه، وانه لا يجد ملاذا عندمـا ينهزم على مستوى الحياة اليومية، أجمل من القصيدة كانت القصيدة تعطيه فرصة العودة الى الحياة من جديد بأسلحة جديدة.

لمن كان يكتـب عبدالله راجع؟ لقـاريء مفترض، كان يجيـب «وقد أكتب لقـاريء موجـود الآن، وقد لا أكتـب الا لنفسي، وقد لا أكتـب الا لأن العالم الـذي أعيشه يحتـاج الى أن أحدث فيه شرخـا ليلبي مطلبـي، وقد لا أكتب الا لكي أحس بأنني لست معزولا، وأن الواقع لا يشكل هذه «النحن» الجماعيـة، بل يحتـاج الى هـذه «الأنا» التـي تكتـب. فعلي أن أقتحم هـذه «النحن» وأن استحوذ عليها بدلا من أن تستحوذ هي علي».

يغيب الشاعر ولا يغيـب، يرحل ولكن ابداعه يظـل شاهدا ومخترقا حدود الزمان لأن عمـر الابداع أكثر امتدادا من عمر صاحبـه، وكذلك عمر القصيدة.

* * *

الالهام الشعري

جنان جاسم حلاوي *

المجهول يختبيء في المجهول

الشعر تلك المفردة ، المشاكسة، الغامضة، الدالة على شبحية حالة واستشرافات صورية باطنية، وأحلام، وكثافة مشحونة بما وراء العقل، تقارب، تقرب السحر فيما يكتنهه من لامعقول وميتافيزيك، خارج العقل (المقنون). ما كان الشعر ظاهرة ولا قانونا ، أو فرضية حددت بالنص ، وأرجعت اليه فقها وقواعد ونحوا، ولا منتج فائدة مادية ترهنه فيرتهن بها. يقبل التصور والتأويل والتحليل والمقاربة، ولا يقبل التعريف، وما أتعب إليوت نفسه حينما قال: «ما فائدة أن نعرف الشعر؟!» فالشعر ليس قيمة موضوعية (مادية كانت، أو معنوية) تتوسل الخطاب الثقافي الاجتماعي أو الاخلاقي الديني، والسياسي والعلمي، انه الكل في روح شخصية واحدة، وحيدة متفردة وهائمة، هي روح الشاعر الذي لا يشبه أحدا ولا يشبهه أحد. انه (الشعر)، غير معرف ولا يعرف لأنه ببساطة غير موجود إلا في ذاته ولذاته. هو ماهية الماهيات، (تعالجها) العلوم الوضعية قسرا فتلبسها لبوس المعقول، لتردفها الى قانون (مفيد) يقبله السوق كسلعة، مثله مثل الورق الذي يكتب عليه ، فيخرج الشعر من كونه شعرا، الى آلة تفريخ تنتج الكلمات ، وفق اشكال النوع التابع للعرض والطلب. فاذا كانت للأشياء آلية عمل معينة تعمل وتتوقف عندها، وبتحكم «ذاتي بشري» لتصبح مفيدة ونافعة فما سر آلية الكتابة الشعرية ، كيف تعمل ومتى؟ ان الغموض المحيط بمختبر المخيلة الشعرية، أقرب الى التطلع الانساني الأبدي نحو الخلق ذاته ،رغم تعريف وتفسير من الأديان له، لكن السر يبقى بعيدا وعصيا على الادراك في سر الخلق عينه والخالق ذاته.

قال ابن طباطبا «أجمل الشعر أكذبه» فهل الجمال/العذوبة الحلاوة كذبة إذن هناك بين (شعر وجمال، عذب، حلو، وكذب) مقاربة جسورة من الأولين ، بين الباطني المتماهي لذاته، وبين الاجتماعي المتوسل قولا مقبولا، نافذا الى قلب نقطة محددة بسؤال كيف يكتب الشعر؟ بجوابه هكذا على الأقل بمفهوم أخلاقي هو (الشعر) المفيد والمقبول اجتماعيا والآلة المصنوعة بدقة وجمال لخدمة خطاب محدد ومقصود. أي الخطاب الاجتماعي المنتج لقيمة خدمية دونية ظاهريا ، كذا نفهم قول ابن طباطبا السالف . فيما يستبطن القول الكثير، حيث أسباب الشعر روحية سامية غير مدركة خاصة ولا تاريخية.

(الجمال/الحلاوة/ الشعر/الكذب) مقتربات لحالات الشعر وليس للشعر كماهية ، فما يعتري ذهن الشاعر حين تنبثق الأفكار والصور وتعلو النداءات الخفية من عمق أعماقه ، إنما مفاعيل غريزة شخصية محضة، غير مثبتة ومزمنة، جوهر ماهية الماهيات ، لا قبل لها إطلاقا تخلق الجمال الأولى (الماهية الأولى) هي اذن الغريزة تهرع (مما وراء الجمال)، (لتنتج!) بدورها المخيلة (الماهية الثانية) العاملة على الغاء المدرك والمحسوس وابطال العقل. وبالتجربة فمن يعايش المخاض الأول لكتابة قصيدة، سيلاحظ فيما بعد، أن احساسه بما حوله، قد تلاشى وأصبح مخدرا بقوة عمل المخيلة. المقترب الأول غريزي: غير خير ولا شرير ليس أخلاقيا ، هو من طبيعة الجوهر الانساني وصلبه ، بلا نوايا، وقصده (جميل)، والمقترب الثاني : الجميل يحتمل في صيرورة ذاته الغامض والسري والمدهش والمفاجيء كما نقف على أعتاب غابة بكر، يكاد جمال دغلها بوروده وأشجاره وبراعمه وطيوره أن يذهلنا، ولكننا قبل ولوجنا إياها سنحسب ألف حساب لخطوتنا والمخاطرة تلازم الغريزة، لزوم محاولة إدراك ما لا يدرك إلا بالتجربة ، لكشف كنه مجهوله حتى سبر أعماقه بحب وخوف في آن. فالفضول البشري لا حدود له ، يتخيل الأذية والأشباح والموت والعذاب ولكنه يغامر تحركه المخيلة ، تخضه، تتملكه ، ليبتدع أسلوبا يسلك سلوكا يتبع نداء بعيدا نحو وهم ذاته، صوب ما يتوهمه كي يحققه وهو المقترب الثالث.

الشعر نحبه حلوا،سوى أننا لا ندركه بسبب غموض مصدره، نرهب جانبه، وكثيرون جهدوا لاكتشاف دوائره وفضولهم النقدي يقترب وجلا من منابع تعاريفه ، يجازفون دونما جدوى يفتتحون طريقا، يسلكونه، وإذا الدرب دوران في متاهة.

الشاعر مرهوب الجانب محترم ولسان القبيلة العربية سابقا، بكونه غير مفهوم الا بقدر ما يقوله وحتى مقدار قوله مجهول المصدر، لا قدرة لامريء على تعريفه وتقصي أثره. فمن

★ شاعر يقيم في السويد.

يتقصى أثر شيطان الشعر ووحيا ينزل لا أحد يعرف من أين كيف ومتى؟

الدارجة العربية اللبنانية تلهج بأن هذه قصيدة (حلوة)، وذاك شاعر (مر)، لكن نحو الدارجة ينحو العكس فالشاعر (المر) شاعر (حلو جدا) بينما يلتفت الشاعر رامبو صوب مفارقة أخرى اذ يقول في مطلع قصيدته «فصول في الجحيم» : «أجلست الجمال على ركبتي فوجدته مرا» ! الجمال يرتبط في صورة أو أخرى بالجنس والاتصال الطبيعي فالمحبوب هو الجميل والمرغوب غريزيا ، بالجمال تكون الحياة وتستمر والشعر في منزلة بداية الخلق، واستمرار له أيضا كما (الجمال؟) الذي لم يكن يوما محط تعريف مطلق، الجمال نسبي ومطلق مرة واحدة، وخارج التعريف، وما كلمتا جميل وقبيح الا تسميتا تفريق وتقنين لأنواع علمية ، ثم تجارية خالصة ذوقية محسوسة غير تامة.

يحيلنا ذلك الى ما قال ابن طباطبا (أجمل الشعر أكذبه)، وأجمل هو اسم تفضيل من وزن واحد (أفعل، أفضل) وهو مذكر ، ومؤنثه: (فعلي ، فضلي).

ولئن قال (أجمل الشعر أكذبه) ففي سياق قصدية الذائقة حولتها وتتحول عندي الى قصدية (لغوية تحليلية). والفارق بين الاثنتين هو الغريزة قصدية الذائقة : غريزية وقصديتي اللغوية: ذات طابع زمني قانوني محدد، هو زمن وضع قوانين اللغة. الذائقة لا زمن لها، أما اللغة فمزمنة الذائقة لا قياس لها عكس اللغة والنحو وقوانين النظم، اللغة عقلانية والذائقة غريزية.. نعود الى مآلنا : الشعر قبل الجمال والمخيلة والذائقة واللغة عين الوقت، الذي ينتج خلاله الشعر: الجمال والمخيلة والذائقة واللغة ليصبح هو ذاته ماهية الماهيات والقول قولنا أننا لا نبحث سوى في آلية الكتابة الشعرية (القول الشعري) وسنكون منتبهين لذلك اذ ما إن تندفع تيارات الجمال تدور طواحين المخيلة، لتزحزح الشاعر خارج زمنه رجوعا الى الأزل ، (زمن كتابة القصيدة) حالئذ تنهال الكلمات والجمل والشذرات الصورية، بدون كينونة شعورية غير كينونة الدافع الأول، المخاض البدائي لكتابة القصيدة يصير الوازع الخفي، من مجاهيل سحيقة للنفس البشرية كلمات مادية مقروءة حيثما يغادر الجمال ظلامه الخاص، الى النور كي يمسي ذاته الثانية المقنعة (غير حقيقية) غير كونها كلمات على ورق ، تومىء لكائن آخر (القارىء) تدغدغ غرائزه وشغاف روحه تنفذ الى ذات الامكانية التي انطلق منها، أول الأول بواسطة المخيلة، فيقرأ القارىء ويعجب منها (القصيدة) ، أنى تخبره بأشياء يعرفها ويخاف أويعجز عن قولها . لواعجه تستعين بالشاعر ليقولها، ويقول عنها ما كانت وما تكون وما ستكون. الشاعر يخلق القارىء وبالقارىء يفقد الشاعر بدائيته الشعرية، يفقد غريزته البكر وسرا من أسراره يصير الشاعر قصيدة/ لغة ، ثم يتلاشى خلف التاريخ النقدي للقارىء لعينيه اللتين تفصلان دوما بين الشاعر والقصيدة وبين الشاعر واللغة ، فيغترب الشاعر، يغرب حتى يموت اللغة تغرب الشاعر، كما النقد ، كما القارىء اذ تحوله تاريخا وقيمة اجتماعية بدرجة قريبة من صناعة الحلوى من السكر ، فلا يعود هناك سكر بل حلوى فقط. اللغة اشارات طريق تدل القارىء على مكان يذهب اليه، أو يجيء منه واللغة يد غريبة تدق باب بيت الغريزة، والباب جسد المخيلة الذي يفتحه الوهم ويقول لنا: ادخلوا الى غور العمق العميق هناك ستعثرون على أنفسكم الحقيقية عارية ها نحن أولا حال دخولنا سنرى ذواتنا ، تنظر الينا بملايين الصور اذ الجدران مغطاة بملايين، ملايين المرايا العاكسة. اللغة المكتوبة للوهلة الأولى غير مقعّدة (من قواعد) لغة النشوء القولي الأول، لغة (الوهم) فالشاعر حين تدفعه مخيلته (لترجمة !) صوره العجيبة الجائشة في ذهنه يستجير بالمحسوس للخلاص من عذاب المخيلة انه بتعبير أكثف يستنجد بالوهم تصير النطفة الأولى للقول (غير الموجودة أساسا كقول) كتابة ـ لغة تتوهم نفسها بوهم المخلوق بينما هي غير صائرة الى تحقيقها، الا بكونها ترداد العذاب عذب هو عذاب الولادة وبعنف لا يضاهيه الا عنف الجماع الجسدي.

يتوهم الشاعر قولا فلا يقول غير همهمات، تأتأة (أجزاء وجذاذات كلمات) ، سرعان ما تنأى عما يريد قوله فعلا، انه يتوهم كتابة شيء ما : كتابة الشعر، تلكم حقا معضلة كحصان الناعورة رحنا نلف حول نقطة واحدة حول امكانية تحويل الشعر من ماهية الى شعر / كتابة ! ذلك ما فطن اليه ابن طباطبا حين قال (أكذبه) ، واقفا أمام المسألة عينها التي أقف أمامها الآن، انما تتجوهر في كون الصدق والحقيقة يرتبطان بما نرى ونسمع ونعي ونفسر ، أما الكذب فخيط منسل من الشيء غير الموجود بل المموه والموهم بوجوده.

ولنستعن بقاموسية الكلمة (كذب) واشتقاقها وجذرها وفحواها وتعريفها بما يتيسر لنا من معجم (المنجد في اللغة) طبعة ٢٧ ، منجد المعلوف تراث المطبعة الكاثوليكية النفيس:

فـ : كذب، كذبا، وكذبه وكذبة وكذبا وكذابا: ضد الصدق / أخبر عن الشيء بخلاف ما هو مع العلم به/ و:العين خانها حسها و ـ الرأي : توهم الأمر بخلاف ما هو / يقال (كذبتك عينك) أي أرتك ما لا حقيقة له، و«كذب السير» أي لم يجد فيه وكذب القوم السرى أي لم يقدروا عليه : (٠٠) ويقال «كذبة الحديث» اذا نقل الكذب وقال خلاف الواقع ، وـ تكذيبا وكذابا بالأمر : أنكره وجحده يقال (كذب بآيات ربه) / يقال (أكذب فلان: اذا صيح به وهو ساكت يرى انه نائم الكذابة : ثوب ينقش بألوان الصبغ، كأنه موشى. الكذوب : النفس لانها تمني الانسان بالامور، التي لا يبلغها وسعه، والتكاذب: الأكاذيب والاباطيل.

ولو دققنا في كل هذه الاشتقاقات لاستنتجنا أن (أجمل الشعر) يخبرنا ما لا نعلم ، ولا يرينا ما نريد، يوهمنا بحقيقة ما لا

حقيقة لـه ، فلا مسير أمامنا ، ولا نقـدر أن نفعل ما في استطـاعتنا و(الأجمل) يجدنـا فينكر (نـا ، أحاسيسنـا وواقعنا) ، مـوشى (مقنع) يدهشنـا ويغرينا بما نحبه فلا نستطيعه، هـو أخيرا باطل (ليس بالمفهـوم التوراتي طبعا). وهم يزوغ بنا عما يـدور حولنا ونراه ولا نراه، وجوده الحقيقي في عدم وجوده الحقيقي، لا يشيء ولا يموضع، ولا يسمـى ، ولا يعرف، انه الكذبـة نفسها ، يحاول الشاعر جهده البا س كلامه صدقا كي نصـدقه ، فيما لم يصدق نفسه ما كتب، وما قال، الا اذا خـان دخيلته، وجعل لما قال ويقول مرجعا معرفيـا ، سياسيا، تعليميا ،توجيهيا، لحظتئـذ يتجرد من كـائنيته الشعـرية ، الى ضرورتـه الاجتماعية، فيخـون الصدفـة الشعريـة، بقرار الضرورة (المال، السلطة ، الشهـرة، نحو المرأة ـ الجنس، المرتبطة بالمسلسل، أجمله). الـوهم اللغوي خائن للخيال، والخيال بدوره خـائن للصدفة الشعريـة، وتلكم الأخيرة اذ تعمل عملها ، خـارجة مـن كمونها الأزلي كأنما يطـردها الخيـال خارج ذاتها، لتصير ذاتا أخـرى هي الوهـم الذي لا يجد مخرجـا له، الا نفث الاشارات اللغوية، المعنونة بموت القصيدة ، زمن قول قولها. والهيولي الشعـري، مكثف مكنون، معلق حتـى الأزل، منذ الأزل، لأنـه غير مـوجـود ، الا في وجوده الخاص ، مـاهيتـه الجائلـة في اللامكان واللازمان. امكان غير مـدرك الا لذاته (ذات الشاعر) ما إن ينفـذ عبر وهمه، الى ذات القـاريء حتـى يتـوشـى بلبـاس المحسـوس (المقروء والمسمـوع) هارعـا صوب ذات القـاريء الى خبيئة فيـه، يختفي مخلفـا دهشة واضطـرابا، كـأنما قوة خفيـة تنبثق من المجهـول لترتد الى المجهول، الماهية تولـد وتموت لتولد: رحمها قبرها اللازمن.

وحينما أصـف الالهام الشعري بـــ(الحبيس) فـأنا أشيئـه خائنا (أناي) في وصف قولي. أنا أموه لأصف ، وأصور. أنا أتوهم كي أقرب ما يعتلج في ذاتي الى محسوس يدركه قاريء هذا المقال، فأخون القاريء مرة ثانية ليخون نفسه ثالثا بقراءته ..الخ.

سينتبذ زاوية ويكتب :

القـول الشعري خيـانة حقيقيـة للماهية الشعـرية والثمـن مدفوع في السوق النشري سلفا. وصمنا الـوهم بالخيانة ونصبنا أنفسنا قضاة القاضي يستعين بشرائعه المدونة، فلأستعن بما لدي من قاموس (سبق وأشرت إليه) يؤيـدني توكيد ما اكتشفه العرب الأوائل، وتوصلوا الى كنـه قولهم بأبلغ القـول وأقصره وأدله ، في معناه وليس ماهيته، في خصائصه ، وليس كليته.

و: وهم يهم وهما في الشيء: ذهب إليه وهمه وهـو يريد غيره أوهم ايهاما ـــ الشيء: تركه والوهـم (مص) : ما يقع في القلب من الخاطر، ويطلـق على القوة الوهميـة، وهي من الحواس البـاطنية التـي من شـأنها ادراك المعاني الجزئيـة المتعلقة بـالمحسوسـات كشجاعـة زيد وسخاوتـه . والعامة تستعمـل الوهم لـلاحتساب والـخوف/ يقال «لا وهم مـن كذا أي لابد منه. والـوهم ج «أوهام» ووهم ووهوم: الطريق الواسـع/ الرجل العظيم / البعير الذلول في ضخم وقوة، الوهمة : الناقة الضخمة.

لو جـردنا اللغة القـاموسية من حيـاديتها لبان: ان الـوهم مـوجود بـدرجـة المحسوس في ذهننـا مكبرا، دلـت عليه العـرب بضخامـة الناقـة وقوة البعير وعظمـة الرجـل، واتساع الطـريق والخوف من فلان (لجبروته وبطشه) ولزيد (لشجاعته وكرمه)، بغير الأشياء والنـاس لا وهم هنا. الوهـم: ذلك البصاص الـدخيل المتخفي بشبح الكلمات والجمـل ، الذي يجرجر الماهية الشعـرية، خارجا فيلقيها على البياض أمامنا (الأوراق) يصيرها شيئا مدمي بالحبر.

كيف يعمل الشعر خارج مـاهيته حينما يتحول الى وهم؟ أو كيف تكتب القصيـدة؟ سؤال طريف ودعابة حينما نسـأل شاعرا كسر يده اليمنـي وجفصنها مغللا ، حـابسا وهمه تماما في قـالب الجفصين، كيف يكتـب ويده اليسرى لا تتقـن الكتابـة ، ولسانـه يلجلـج القول على سـامع فيسجلـه، أو جهـاز فيحفظه؟ لابـد أن المسكين سيسكت هنيهة ثم يقول ـ وقـد نشفق عليه ـ أنه يتعذب. آلة الكتابـة اليمنى الذراع المسجلة لـذبذبات المخيلة تتـوقف فيما المخيلة تـداوم ملحاحة دونما كلل وحـدها وبقوة طـاردة حبسها الجفصين الآن، كلما أعيقت اليـد عن الكتـابة ولـو حاول الشـاعر الكتابة جادا باليد اليسرى ، فسيكتـب بضع كلمات ويكل ليتوقف (بسبب عـدم التعود) ، التعـود المعجل تـؤديه الاصـابع اليمنـى برشاقة وسرعـة، ذلك أن الذبذبات سريعة فائقـة لا تكاد الأصابع حتى أن تلحق بها وتسيلها حبرا. ولو راقبنا كاتبا عن كثب وخفية وهو أقصـى حـالات (تألقه)، لرأيناه يكتب مسرعـا سادرا، عجلا، رادا عـن نفسه ضغـط المخيلـة، راكضا ، لاحقـا شيطـان الوهـم اللغـوي، متشبثـا بـذيلـه مضطـرب الانفـاس ، عينـاه حمراوان وصدره يثقـل عليه بسبـب افراطه في التـدخين (اذا كان مـدخنا) وحبات عرق تتـلامع على جبهته أو بين شعرات فوديـة، يكون قد أنهك جسده كما تلد امرأة وكما يصـل عاشقان ذروتهما الجنسية فالعلائم النـاشئة عن الهيجان العصبـي والالم واللذة، شبيهة الى حد ما بالولادة والوصال الجنسي. عـلائم الكتابة ذاتها لو قسناها بمقياس آلي، لاكتشفنـا أن جهد الكاتـب لا يقل عن جهـد أي عتال عملاق يحمل الصنـاديق على رصيف المرفأ، فكيف بشـاعر نحيل مكدود، جائع ينوء تحت وزر المخيلة أعظم الاثقال جميعا ، يحملها ، يقـاومها ، يتحمـل وزرهـا. بـات الفصل والـوصـل واضحين، والدافع الأول الخفي يضغط على العقل تتحرك الجمل العصبية ثم العضلات، فتشرع آلة اليد في الكتابة فـالكتابة نتاج آلي بحت، نتاج الخيال أولا ثـم العضلات ثانيا، انها وهـم انتاجي للـذات، وليس الذات ذاتها، التـي تخبيء الشعـر وتخفيه في أصفـى خصائصـه وأنقاها.

الكتابة صلة المخيلة بالواقـع، وانفصال عنه (المخيلة : كتابة

غير مكتوبة) كما في حالة الشاعر المكسور اليد اليمنى. الكتابة المكتوبة تخون المخيلة لأنها تتواطأ مع الوهم، الجاسوس حامل خنجر المخيلة، المتواطيء مع القاريء أيضا، تلح القصيدة على الشاعر المكسور اليد، لماذا لا يجرب فيمليها على آخر لينهي معضلته؟

المشكلة تكمن في خصائص المخيلة المتكبرة، حيث تخطو وحدها، تجوس ردهات الماهية الشعرية، في انتظار الوهم (على أحر من الجمر!) المخيلة الواحدة الوحيدة هي الشاعر الواحد الوحيد، والمخيلة لحظة عملها ستلغي المحسوس، أما في حال وجود ثان فسيكون المحسوس واقعا ثابتا يثبت نظرته على شفتي الكاتب، منتظرا قراراته الشعرية، يصبح الكاتب تحت المراقبة، مستنفرا حواسه برد فعل دفاعي يبطل عمل المخيلة، هنا يبرز العقل الواعي الموجود مع عقل آخر (المستمع والمسجل) وجها لوجه، بينما تنزاح المخيلة جانبا يطردها الوجهان المبصران. كيفما كانت المخيلة فهي غير معقلنة ومدركة في ذاتها إطلاقا، غير محسوسة بحواسنا، وعلى النقيض معها، بل ضدها. الا تختفي الاشباح حقا حين تكون وحدك في الظلمة ثم تسمع جارك يغازل زوجته؟ لقد أعادك جارك الى طبيعتك. والأشباح تختفي حالما يكون الآخر معك، مخيلتك أنتجت وهم الأشباح، ثم أنسحبت هنيهة عند دخول غريب، جارة معها وهمها وأشباحها، وقت وعيك لذاتها (المخيلة).

وساعة ينام الجار وزوجته، تعود الاشباح تقلق وحدتك، حينها تشرع في الغناء والصفير، توهم نفسك بعدم وجود وهم ما، تحتال على مخيلتك وتوهمها بعدم وجودها، باستخدامك الصوت المسموع، عدو المخيلة، الميالة للصمت والعزلة والسرية. الانفراد والوحدة والعزلة والانزواء انما هي الأوضاع المفروضة على حياة الشاعر (وان ادعى غير ذلك) السرية الشديدة الخصوصية، وان كتب مضطرا في ردهة ملأى بالسجناء، حينئذ سينتبذ زاوية ويكتب، ينفصل مع مخيلته ليخلق أوهامه التي تخلقه شاعرا سجينا وسجانا، سجين السلطة وسجان الالهام الشعري الخالص.

حسنا لنكن متسامحين مع الشاعر المكسور اليد اليمنى، ولنضع قدامه جهاز تسجيل سيكون الأمر عسيرا عليه، لسبب وجيه، فهو مضطر لأن يقول الكلمات بصوت مسموع، كي يسجلها الجهاز، سيسمع صوته حينها، كأن شخصا ما بجانبه يحدثه والصوت عدو المخيلة، كما أسلفنا. ذاك لو أضفنا كون الشاعر ملزما كل فترة بايقاف الجهاز وتشغيله، ينبهه الى أنه يقول كلاما/ شعرا!.. ولحظة انتباهه ستهرب المخيلة عن طريقه، فالقسر الآلي يحيلها عقلا منتبها لنفسه: كلاما مشروطا بالحواس الواعية، والوعي ضد المخيلة مرة أخرى. المخيلة غير واعية ومحسوسة، خارج موضوعية العقل انها في جوهر الأمر ضد العقل، ولو عدنا

وراقبنا الشاعر يكتب لعجبنا من تصرفاته. ها هو يضع القلم في فمه ويمصه ظنا منه أنه سيجارته المشتغلة، أو يشعل سيجارة وأخرى في فمه، وثالثة في المنفضة أو تنطفيء سيجارته فيهب راكضا لاشعالها فاتحا الحنفية عليها كأنها كبريتة، حقا (يخربط)! الشاعر عند بحرانه في ميكانيكا الاشتعال والانطفاء، يتشوش ادراكه أساسا بخاصية الفعل المنتج الواعي المفيد.

واذا كان أمامه كوب شاي ونسيه، فسيمد يده في غفلة منه، ويضع المنفضة في فمه ليشرب منها شايه البارد. وكثيرا ما لاحظ شعراؤنا، فيما بعد ارتكابهم بعض الاغلاط والهفوات والمصيبة اذا كانوا متزوجين، فالمكواة في البراد، والمنشفة في المكتبة، والسجائر مطفأة في صحن (الفتوش). سيطرة المخيلة على الكاتب تلغي احساسه الموضوعي ترجعه الى بدايته، حيث لا ترتيب، وما الترتيب الا سمة من سمات العقل.

بينما المخيلة أم الفوضى تصوغ من فوضى الواقع، فوضى بديلة مخصبة بوقائع جديدة أخرى، مغايرة (فوضى مقابلة لفوضى الواقع) كما قال أحد النقاد العرب النابهين يوما.

الوهم يخلق واقعه الشخصي فيلغي الواقع الموضوعي، وبدافع من المخيلة المعتزة بوحدانيتها وتفردها وخصوصيتها حتى النهاية. وبصراحة: المخيلة لا تشترى أو تباع، ليست ضميرا ولا أخلاقا انها سجانة الالهام الشعري وسجينة الوهم اللغوي.

بقي أن الشاعر حين تشفى يده، ويفك الجفصين، سيسجل ملاحظاته الخاصة بحركية مخيلته، فيما لا يستطيع أن يكتب قصيدة واحدة لفترة تطول ربما، يكون الشاعر مراقبا ذاته راصدا انبثاقات مخيلته. في الفترة التي يرزح الوهم (الكتابة) تحت نير الاغلال وقيود الجفصين. الوهم حبيس والمخيلة حرة تجول هنا وهناك، حول الالهام الشعري، تضغط عليه، تضطهده، ولا ضير فالالهام الشعري يضحك من المخيلة لأن القول الشعري الساعد اليمنى للوهم الساعد اليمنى للمخيلة، حبيس اليد اليمنى المكسورة والالهام الشعري حر في سجنه الآن، لا يسطو أحد عليه، ولا يموهه أو يفضح دفائنه، ويفتض أسراره المخيلة باب بين الحرية والعبودية والالهام الشعري حرية مسجونة والوهم يبيع ويشترى يتاجر بالقول الشعري مع الآخر، الثاني، القاريء.

يتخلص الوهم أخيرا من قالب الجفصين، ولكنه سيعود بعد قيد طال أمده، منهكا متعبا ومريضا غير قادر على انجاز واجبات المخيلة المشعشعة بأوج نشاطها وحركيتها.

ماذا تفعل اليد السليمة، بمخيلة بلا وهم؟ ستكتب هذه الملاحظات، لا أكثر بعد أن أخضع الشاعر مخيلته لمراقبة العقل فترة (شهرا كما حصل لكاتب السطور).

* * *

كاماسوترا ـ أو فن الحب

سميرة المنسي ★

في افتتاحيـة ثورية، وغير مـألوفة أعلنـت الباحثة الاكـاديمية «لوسي لوبث ــ بارات» عن اكتشافها لكتاب قديم، وموغل في القدم ويعود الى كاتب مسلـم، كانت له مكانته العلمية ، قبـل طرده مع من تبقى من أواخر المسلمين في اسبانيا، بـأمر الملك فيليب الثالث، إذ لجأ الكاتب الى تونـس ، كتاب «كاما سوترا ـــ أو فن الحب » ايماءات من نشيج الـروح للجسد، تحدثت عنه بـارات في حوارات عديـدة، دعت فيهـا أسبانيـا الى ضرورة قـراءة ثقافتهـا من جـديـد، والى تقديـم اعتذارها عن اضطهاد العرب وطردهم بـاسم علمائهم الذين طرقوا أبواب أوروبا عبر اسبـانيا وفي أيديهم فاتحة حضارتنا التـي مازلنا نخطو على مباديء حداثتها.

ومن الحوارات التـي تحدثت فيها «لـوسي بارات» عـن الكتاب الذي كان اكتشافها له مدعاة صدمـة ثقافية في اسبانيا التي فاجأها وجود مثل هذا الكتاب في احدى مكتباتها العامة ومنذ مئات السنين.

تقول لوبث : لقـد قدمت من جامعة بـورتوريكو في الاطلنطي سعيا وراء تأكيد الأثر البالغ والملموس للأدب الاسلامي في مؤلفات الكاتب «سان خـوان دي لاكروث ـ شاعر وكاتـب صوفي عاش بين ١٥٤٢ الى ١٥٩١»، عندما اصطدمت بوجـود كتاب عتيق كان يرنو في سرداب مظلم الى بارقـة نور باحدى المكتبـات العامة، باسـم «فن الحب» وهـو مناجـاة مسلم اسبـاني همس وهو يتنفـس من عمـق الروح: الحب طريقنـا الى السماء في القرن السابع عشر ، القـرن ذاته الذي كانت الجهود فيه تعاود إحكـام السلاسل حول الجسد خشية من تسرب الروح إليه.

إن وقع مفاجأة كهذه تعلن دون سـابق إنذار عن وجود وثيقة بالغة الأهميـة كان بمحاولة حمايـة نفسي من الصدمة، بـاللجوء الى معرفة تفاصيلها .. قبل هذا الاكتشاف كنت بصدد دراسـة لي، تبحث عـن مؤلفـات مجهولـة لأدباء مسلمين عـاشوا في اسبـانيا ، وعـن بصماتها المؤثرة على أعمال «سـان خوان دي لاكـروث». وكنت قـد اقتربت من اللمسـات الأخيرة التي ستؤكد ذلـك، حين وقع بين يدي كتاب مجهول، أدركـت من الوهلة الأولى إنني أمام مخطـوطة تنتظر مـن يخرجها للنـور؟ لقـد وجـدت نفسي أسير في درب آخر، ونحـو موضـوع مختلف، كـالمسافة التـي تفصل الأطلنطـي حيث مـرجع دراستـي، الى عنوان مخطـوطة قـديمة تـروي صفحاتها العتيقـة وجدانيات الحب الانساني بوقـار مهيب... همس لي الكتاب وبلغتي الاسبـانية كيـف يحملنـا الحب الى الله، لقد شعـرت مقـابل العبـق الأليف برغبة تشدني الى دراسة لا تهدف الى قراءة التراث الشرقي، ونقل أسلوب الوجـدانيات الغزلية فيه، بل الى القـاء نظرة فاحصة على تراثنا الثقافي المسيحي.

الذي أضاعته اسبانيـا في ترحيلها القسري للمسلمين يكمن في اضـاعة المعنـى الجميـل، وفقدان قـاموسهـا لمرادفـات التسامـح والمعايشـة، لقد فقدت المعـرفة التي نطـالعها اليوم ونسعـى اليها كمعرفة حـديثة نحترم مفاهيمها لاحترامنا للحق الانسـاني فأمام إصرار اسبانيا على وحـدة كيانها وقوميتها الأوروبيـة دفعت ثمنا باهظـا، كلفها ضياع تـراثها وضياع فـرصة التقـائها بالثقـافات الأخرى ، والاستفادة من الحضارات المختلفة.

شئنا أم أبينـا، نحن على عتبة مغامـرة إعادة كتابـة العصور الوسطى من جديد، خـاصة عصر النهضة في اسبانيا، ويقتضي ذلك زمنا ليـس بالقليل، لقـد حفظنا الأدب الـرسمي العام الـذي وصل إلينا، لأنه سمح له بأن يرى النـور ، إننا بحاجة للاطلاع على الأدب المجهول الخبيء في أرشيف المكتبات، أستطيع القول أن ثمة امكانية لاكتشافـات هائلة تقلب رأسا على عقب كل المفـاهيم التي عـرفنا ، وهذا الكتـاب لن يكون الأول ولـن يكون الأخير، سنجد مـا يجعلنا نقول، مع تقديرنا واستهجاننا في الوقت ذاته: أن مندينيث بيدال قد أخطأ عندما كان دفاعه عن نسل الأدب في العصور الوسطى وعصر النهضة في اسبـانيا شبيها بعملية تعقيـم، ولقد أخطأ أكثـر لأنه لم يتطور، فبعد مئـة عام رأينا العصر الذهبي بشكل أفضـل من خلال أسلوب أكثر غنى وأعمق أثرا..

ليس من السهـل تجاهل «الحرام» في موضـوع الجنـس الذي كان محظورا في تلك الحقبة، والحديث عـن ذلك يشبه القاء الحصى في مستنقع آسن ، ليـس لأن الكتاب يعود للقرن التـاسع عشر ،، بل لأنه يظهـر المعانـاة التي عـاشها العـرب وما حـدث لهيبة مثقفين كلاسيكيين فقدناهم ، كانت تقاليد يرثى لها ومثال على ذلك، أننا لن نعرف أبـدا ماذا حدث في المسامـرة الحميمة بين «أدريانـا والدون ميلون» ، لأن توماس انطونيو سانشيز ـ أحد رموز الأدب في القرن الثامن عشر ، حسـم الأمر على اعتبـار إنه سرد بذيء يتجاوز حدود

★ كاتبة من الأردن.

اعداد وترجمة عن مجلة Cambio - 16 الاسبانية

اللياقة، لقد أسدل بذلك الستار، وعلى نهجه خطا «مارسيلينو ميندينيث» وقرر أن الكاتب المحتشم لن يشير الى دراسة تتناول رواية «لوسيانا الأندلسية للكاتب فرانسيسكو ديلكادو».

إن الحديث العلماني بين فلسفة الجسد والروح في الفكر الكاثوليكي يشابه تصادم موج على صخرة صلبة، وهكذا تصادم يكشف عرى الصخرة... كيف يتسنى لي إدراك عميق يأتي من عهد قصي بهمس رقيق وبلغتي الاسبانية في كتاب مفاجيء بعد أن تم حشونا بنصوص ثابتة تسمى التراث، لقد شعرت بمرارة معاناتنا التي استمرت ألفي عام. من قتل وتضييق الخناق على لحظاتنا الانسانية، لم أكن أدرك حجم المرارة ومداها ... لقد زاوج سان أغوستين «فيلسوف أول للفكر المسيحي عاش بين «٣٥٤ - ٤٣٥» المتعة الجنسية بالخطيئة الأزلية، وأفتى سان توماس بفتوى تقول: إن الجنس خطيئة دائمة قد تغتفر في علاقة زوجية ترمي الى الانجاب وهذا فقط صك غفرانها... إن ميراثنا في أغلبه قاس ومحزن، يطالني شعور بالذنب من جهة ومن جهة أخرى الاعتزاز بقوميتي الاسبانية القومية الوحيدة في أوروبا التي أثمر فيها نص رفيع وسام، يسعى الى ملامسة الحب في الحين الذي كانت فيه المشاعر الانسانية خطيئة ومحرمة في ميزان الميراث الديني.

فلسفة الشرق هي الوصفة الأمثل التي يقدم الكتاب خلالها اعتذارا بلطف معاناتنا الطويلة، وبُعد ذلك عن نقطة الابتذال يصورها كتاب «فن الحب» بسرد يضفي عليها صفة القدسية عبر القاموس الشرقي في تعريف الحرام، إنها علاقة لا مجال فيها للابتذال، ففي ثنايا الكتاب رائحة شفافية الغرام وروح صافية تحملنا أنقياء الى ملاقاة النهاية: المؤلف الأول للكتاب قال عنه بلغته السنسكريتية: لقد كتبت هذا وأنا في أقصى حالات التوحد. إن معنى يحمل تأملات كهذه بعيد جدا عما يراودنا من أفكار جاهزة حول جلسات المجون التي كانت تدور لياليها الحمراء في قصور تراثنا. وهالة الجنس لدى الانسان الشرقي القديم هي ابتهال وهدية من السماء وصلاة خشوع، وهي فلسفة وجدان تقطع الطريق الدنيوي في علو وشفافية الروح قبل الجسد، وليس غريبا أن تكون الثمرة التي نبتت من جذور لها هذا العمق على مثل هذا التناغم.

ثمة نقيض للأدب الصوفي عند المسلمين الاسبان يتجلى في آداب الصعاليك الفاحش والجانب الآخر لا يحمل صفة التناقض بالضرورة، إنه أدب يروي تفاصيل عالية توضح حيثيات العلاقة الزوجية ضمن القوانين الشرعية الاسلامية التي استفاضت في تعريف ذلك شرعا، وكتاب فن الحب ينسق بشكل جميل التقاء هذين القطبين المنفصلين في الأدب الانساني، ان مدلولات الغزل في أدبنا المسيحي صوفية بحتة، ومن أجل ذلك نسمي نقيضه آدابا وضيعة.

يبدو من الصعب حياد الحديث عن المرحلة دون اللجوء الى شكل أكثر قسوة وأخذه بمنحنى التعصب النسوي فتشكيلنا بالطابع الغربي يضفي علينا مفاهيم محددة عن المرأة المسلمة التي نعرفها فقط مرتدية الحجاب وملغية الوجود، وقابعة دوما في ثنايا البيت، وحيز حضورها ينحصر في مجالس الحريم فحسب، وحين دافعنا عنها لجأنا الى هذه الخلفية بأسلوبها السطحي، والطريقة المثلى في تعبيرها عن حريتها يكون على أساس خروجها الى الشارع كيفما تتلاءم وظواهرنا الغربية، يجب البحث عنها هناك في بيتها وعن حقها بالاحساس كطرف آخر في الحب، الحواجز لديها كثيرة وتمنع وصول وتنامي تفاصيله الوجدانية في دواخل نفسها أولا، إنها تعاني قبل كل شيء من حرمان وجداني في بيتها قبل دعوتها للثورة من أجل الخروج الى الشارع دون حجاب.

إن الملل خطيئة قاتلة في أبجدية المعرفة، فالمعرفة ليست متنافرة مع عنصر البهجة الحيوي، لقد اعتدنا أن يكون هاجس الكاتب عندما يهم في نشر كتابه كيفية وصوله الى مؤلفين آخرين، لأنه ببساطة يكتب لهم وحدهم. جدية الكاتب ليست مرادفة لطابع الغمة، ندرك أن الكتاب يجب أن يذهب في طريق ملامسة الروح ووجدانها.. وكتب تراثنا لم تترك أثرا للقاريء العادي الذي لم تتح له صلة الالتقاء بالحضارات الأخرى..

إيماءات كتابنا الذي نتحدث من خلاله، حالة انسانية خالدة تداعب العاطفة واشتياقها، لقد راوحنا في اماكننا ردحا من الزمن، تلقينا خلاله أفكارا ثابتة، وعلينا الآن تفهم أشياء كثيرة، كانت غائبة ونجعلها في نصوص تساعدنا في تغيير هذه الثوابت وبدايتها كتاب «فن الحب» الموغل في القدم.

هذا المخطوط الاسلامي ليس دعوة استفزازية لروايات «بيست سيلر»، بقدر تهيئة حضور في اسبانيا، نستطيع تسميته بإزاحة اللثام عن رؤية جميلة نقترب بها من عمق تراثنا المجهول، وبالنسبة لي تأتي أهمية الموضوع بألم كبير أشعره تجاه كاتب مبدع طردته اسبانيا وكتاب يوازن المشوار الأخير بين أبجدية الحب الانساني والالهي.

كانت تسير أسبانيا في طريقها الطبيعي، ثم صادفت الحظ في عصر النهضة التي حسمت ملامحها الغربية دفعة واحدة أمام التشويش السابق في هويتها الواقعية والمتوقعة في آن، أعتقد أن أسبانيا تحظى أكثر من أية دولة أوروبية أخرى بالغنى الثقافي والأكثر تعقيدا في تركيبتها.

* لوسي لوبث بارات: في القرن السابع عشر همس مسلم اسباني: الحب طريقنا الى السماء.
* الملل خطيئة قاتلة في أبجدية المعرفة.
* شئنا أم أبينا نحن على عتبة مغامرة اعادة كتابة العصور الوسطى من جديد.
* بترحيل المسلمين القسري فقدت اسبانيا المعنى الجميل.
* كيف لي بادراك عميق بعد أن تم حشونا بنصوص ثابتة تسمى التراث.

* * *

كشاف مجلة «نزوى»

للأعداد [١ - ٨]

يجد القاريء لهذا ألكشاف ثبتا بأسماء الكتاب والمواد يغطي الأعداد الثمانية الأولى للمجلة، وقد استطاعت «نزوى» خلال العامين ومنذ صدورها، أن تجد قارئها الباحث عن ثقافة عربية شاملة ومتخصصة في آن، تكفي الاشارة الى أن عدد كتابها قد بلغ ٢٨٦، من بينهم ٣٦ كاتبة، وان الدراسات زادت عن المائة، واحتفت بالابداع نصوصا (٧٤) وشعرا (٩٢)، هذا عدا أبواب السينما والمسرح والفنون التشكيلية والعلوم، وعشرات المتابعات الثقافية والاستطلاعات المصورة واللقاءات الخاصة، عبر رسائل من مختلف عواصم العالم.

وفي هذا الكشاف الشامل الذي أعده الزميل أشرف أبو اليزيد تأتي المواد بترتيب أبجدي ، طبقا لأسماء الكتاب، كما يلي:

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
أمجد ناصر	الأمير	شعر	٥	١٧٨/١٧٧

أما في المواد المترجمة، فيشار لاسم المترجم أولا، ككاتب للنص العربي، ويوضع حرف (ت) أيقونة للترجمة، ويأتي اسم المؤلف الأصلي بعد عنوان المادة، هكذا:

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
عبدالله الحراصي(ت)	أزهار متوحشة : ريتشارد هوارد	شعر	٥	١٧٢/١٦٢

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
آمنة بنت ربيع سالمين	أبجدية البوح .. علياء	نصوص	٨	٢٠٣/١٩٩
آمنة بنت ربيع سالمين	الجسر	مسرح	٣	٢٣٦/٢٣٤
آمنة بنت ربيع سالمين	الحلم	مسرح	٢	١٧٧/١٧١
ابتسام آشروي	كلمات مبهمة	شعر	٢	١٣٢
ابتسام آشروي	من كتاب الدم لعبدالكريم الخطيبي	متابعات	٧	٢٤٠/٢٣٩
ابراهيم أصلان	العيادة	نصوص	٦	٢٢٦/٢٢٥
ابراهيم الجرادي	الشاعر خليل حاوي في حوار مكتشف	لقاءات	٤	١٧٧/١٧٤
ابراهيم الجرادي	رسالة اليمن: هدوء ثقافي	متابعات	٥	٢٤٩/٢٤٧
ابراهيم الجرادي	عبدالعزيز المقالح (لنزوى) إني بما أنا باك منه محسود	لقاءات	٨	١٦٠/١٥٦
ابراهيم الحسين	صريف الملعقة ـ اللحاف	شعر	٦	٢١٤
ابراهيم صموئيل	طيور	نصوص	٦	٢٢٧
ابراهيم عبدالمجيد	رؤى البحر	نصوص	٥	١٩٩/١٩٥
ابراهيم فتحي	أغنية الدم لجمال زكي مقار	متابعات	٦	٢٨٤/٢٨٣
ابراهيم فرغلي	البلابل لحمود بن علي الطوقي	متابعات	٢	٢٢٢/٢٢١
ابراهيم فرغلي	بومبـــــاي قليل من العنف.. كثيف من الحب	سينما	٤	١٥٨/١٥٦
ابراهيم فرغلي	سعيد العشماوي: الجهل والتخلف من أسباب ظهور الجماعات الاسلامية المتطرفة	لقاءات	٦	١٨٤/١٧٩
ابراهيم فرغلي	طقوس	نصوص	٥	٢٠٧/٢٠٦
ابراهيم فرغلي	ليس هناك ما يبهج لعبده خال	متابعات	٣	٢٥٨/٢٥٦
أبو محمد الأزدي الذهبي	كتاب الماء	علوم	٥	٢٢١/٢١١
أحمد الدافري (ت)	النص العرض: آن آبرسفيلد	مسرح	٨	١٤٤/١٣٣
أحمد درويش	مقامات الخليلي، قراءة في مخطوطة عُمانية معاصرة	دراسة	١	٥١/٤٧
أحمد درويش	المناخ العلمي والأدبي في تاريخ صور	دراسة	٧	١٣/٥
أحمد الرحبي	لا تطرقوها .. الأبواب خدعة	شعر	٢	١٣٧/١٣٦
أحمد زرزور	جناة غامضون .. للنص	شعر	٧	١٨٠/١٧٩
أحمد زين	السفينة	نصوص	٧	٢٠١/٢٠٠
أحمد الشهاوي	جغرافيا العشق: تجليات الروح...إشراقات الجسد	دراسة	٧	٩٠/٨٢

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
جمال أبو حمدان	عودة الى مسقط الرأس	نصوص	٨	٢١٢/٢١١
جمال فوغالي	رمل الماية فاجعة الليلة السابعة بعد الألف	متابعات	٦	٢٧٠/٢٦٨
جمال فوغالي	الوريثة بين الأشجار للروائي محمد ديب	متابعات	٥	٢٤٣/٢٤٢
جمال الغيطاني	من خلسات الكرى	نصوص	٦	٢٢٢/٢١٨
جهاد عبدالله أحمد	من اختراع الكتابة	علوم	٢	٢١٤/٢١٣
جواد الأسدي	سينوغرافيا الأمكنة المهجورة	مسرح	٤	١٦٣/١٥٩
جواد بشارة	وقفة مع شاعر السينما الراحل أندريه تاركوفسكي	سينما	٨	١٢٨/١١٧
حاتم الصكر	شعر البريكان، آفاق الجملة الشعرية وتأويلها	دراسة	٨	٥٧/٥٢
حاتم الصكر	جبرا في وداع أخير، الرحلة التاسعة حيث الغياب الأبدي	محور	٢	١٨٥/١٨٣
حاتم الصكر	نازك الملائكة ناقدة	دراسة	٤	٧٤/٦٤
حسب الله يحيى	من يحصد الهواء؟	نصوص	٦	٢٤٠
حسن حداد	عن ثنائيات القهر / التمرد في أفلام عاطف الطيب	سينما	٥	١٣٣/١١٨
حسن رشيد	الأسير	مسرح	٤	١٦٨/١٦٤
حسن رشيد	الموتى لا يرتادون القبور	نصوص	٨	٢٠٥/٢٠٤
حسن فتح الباب	أحزان زوجة حسن أغا: قصيدة ملحمية	دراسة	٨	٣٣/٣٠
حسن م. يوسف	دين .. تدان	نصوص	٢	١٦٦/١٦٥
حسن م. يوسف	على فرزات صراخ الكاريكاتير الصامت	متابعات	٥	٢٣٥/٢٣٤
حسونة المصباحي (ت)	جياكومو : جيمس جويس	نصوص	٢	١٥٩/١٥٦
حسونة المصباحي (ت)	طرقا توسط الضباب: ميلان كونديرا	دراسة	٦	٦٤/٥٤
حكمت الحاج	قصائد قصار	شعر	٨	١٩٠
حلمي سالم	لقطات من اللوحة	متابعات	٧	٢٣٥/٢٣١
حلمي سالم	هاتف المدن	شعر	٤	١٩٦
حليم بركات	جبرا ابراهيم جبرا، الكاتب والكتابة	محور	٢	١٨٢/١٨١

اسم الكاتب	اسم المادة	الباب	العدد	الصفحات
خالد زغريت	لا تمت لعبا يا ولد	شعر	٧	١٨٤
خالد المعالي	في باب الحية	شعر	٥	١٨٢
خالد المعالي	غونتر آيش	نصوص	٨	٢١٠
خليل النعيمي	امرأة الطير	نصوص	٤	٢١٢/٢٠٩
خليل النعيمي	عشرة أيام في اليمن	نصوص	٨	١٩٨/١٩٤
خيرة حمر العين	سيمياء التشاكل	متابعات	٨	٢٥٢/٢٥١
رافع الناصري	ترينالي النرويج العالمي لفن الجرافيك ١٩٩٥	متابعات	٥	٢٣٣/٢٣٢
رافع الناصري	معرض الفنان العراقي الكبير شاكر حسن	متابعات	٧	٢٥٠
ربحي شتات	الموسيقار منير بشير: يجب أن نتعلم فن الاصغاء	موسيقى	٤	١٧٢/١٦٩
رشيد يحياوي	في المتاهة الشعرية	دراسة	٢	٤١/٣٦
رفعت سلام (ت)	مسيرة المحيط : يانيس ريتسوس	شعر	٨	١٧٦/١٦١
رفيعة الطالعي	الآثار في عُمان	دراسة	٨	١١/٦
رفيعة الطالعي	حوار رغم الموت	نصوص	٤	٢٣٦/٢٢٣
رولا الزين	عُمان : خمسة وعشرون قرنا في كتابات الرحالة	دراسة	٣	١٣٣/١٢٨
رياض العبيد	غابة متنقلة	شعر	٨	١٨٢
زاهر الجيزاني	قصائد	شعر	٦	٢١٦
زكية علي مال الله	شهرزاد الليالي	شعر	٤	١٩٨/١٩٧
زكية علي مال الله	مواسم لهبوبك ...	شعر	٢	١٣٥
زهير أبو شايب	لا أذكر شيئا قبل عماي	شعر	٦	٢١٥
زهير خوري (ت)	حديث مع غويا: ايفواندريتش	دراسة	٥	٥٠/٤٣
سالم آل تويه	بعض أنباء الليل	نصوص	٦	٢٢٤/٢٢٣
سالم الحميدي	حيز	نصوص	٨	٢١٦
سالم بن مبارك الحتروشي	الأشكال الأرضية الساحلية	دراسة	٥	١١/٥
سالم بن مبارك الحتروشي	بيئة الأخوار وأثرها في الحياة البحرية والبرية	دراسة	٨	١٦/١٢
سامي خشبة	التعبير الأدبي وصورة الواقع عند نجيب محفوظ	دراسة	٣	٧٦/٧٢
سركون بولص	اللحم ـ الصيرورة ـ الزوبعة أو انكسار النظارة	شعر	٨	١٧٨/١٧٧
سعاد الكواري	الكاف يعبث في كياني والقصيدة صامتة	شعر	٦	٢١٠
سعد قصاب	تأويل المتحف	متابعات	٣	٢٧١/٢٧٠
سعدي يوسف	لعبة الخوف من المكان	نصوص	٣	١٧٣/١٧٠
سعدي يوسف	نيقوسيا	نصوص	١	١١٥/١١٠
سعيد توفيق	فلسفة المرأة لمحمود رجب	متابعات	٦	٢٦٠/٢٥٦
سعيد توفيق	هرمنوطيقا النص الأدبي بين هيدجر وجادامر	دراسة	٢	٩٣/٨٢
سعيد رباعي (ت)	الفأر: رشيد ميموني	نصوص	٧	٢١٧/٢١٤
سعيد الغانمي	أجراس الموت والميلاد، قراءة في قصيدة الموت والنهر للسياب	دراسة	٧	٣٣/٢٧
سعيد الغانمي	الشعرية والخطاب الشعري في النقد العربي الحديث	دراسة	٣	٦٥/٥٧
سعيد الكفراوي	رجل وحيد	نصوص	٢	١٦٤/١٦٣
سعيد الكفراوي	المرايا	نصوص	٦	٢٣٩/٢٣٧
سعيد يقطين	سيرة بني هلال مدخل الى قراءة جديدة	دراسة	٣	٨١/٧٧
سعيدة بنت خاطر	الشعر العُماني في العصر النبهاني	دراسة	٥	٦٣/٥١

اسم الكاتب	اسم المادة	البـاب	العدد	الصفحات
سلام سرحان	جان دمو: أقذف بغنائك ... سقوطي يمتع جوهر الروح	متابعات	٦	٢٧٢/٢٧١
سلام سرحان	حق الانسان في اللعب والعبث	متابعات	٥	٢٣١/٢٣٠
سلام العمار	المخرج السينمائي جون كازافيتس، وجود مضطرب ونهايات متناقضة	متابعات	٢	٢٣٠/٢٢٥
سلمى الخضراء الجيوسي(ت)	جامع قرطبة : محمد إقبال	شعر	٦	٣٢/٣٠
سلمى الخضراء الجيوسي	السياب والتجديدات الشعرية	دراسة	٧	١٨/١٥
سلمى الخضراء الجيوسي	الشعر الاندلسي، العلاقة مع الشرق	دراسة	٣	٧١/٦٦
سلوى النعيمي	نصير شمة ، أنا العازف الوحيد على عود الفارابي	موسيقى	٢	٢٠٢/٢٠٠
سمير فريد	قراءة في أبحاث حلقة النقد السينمائي	سينما	٤	١٥٥/١٥٤
سمير فريد	من بدايات السينما العربية	سينما	٦	١٧٨/١٧٤
سناء البيسي	اجازة مفتوحة	نصوص	٣	٢٠١/١٩٩
سهير التل	أحلام النهار	شعر	٣	٢٢١/٢٢٠
سيد البحراوي	الحداثة العربية في شعر أمل دنقل	دراسة	٥	٨٩/٨١
سيد بشير أحمد الكشميري	مداخلة أعجمية في قضية عربية	متابعات	٨	٢٤٤/٢٤٣
سيد محمود القمني	العرب قبل الاسلام ، العقائد والتعدد والاسلام	دراسة	٢	١٠٢/٩٤
سيف الرحبي	آلة العدوان البشرية	افتتاحية	٤	٤/٢
سيف الرحبي	إشارات	افتتاحية	٢	٢/٢
سيف الرحبي	البداهة ونقيضها وحوار الأمكنة	افتتاحية	٥	٤/٢
سيف الرحبي	جبرا ابراهيم جبرا، كان ما سوف يكون	محـور	٢	١٨٠/١٧٨
سيف الرحبي	حول الخطاب الشعري الراهن	افتتاحية	٧	٥/٣
سيف الرحبي	دش الصحراء.. أو عرب الحداثة	افتتاحية	٨	٤/٢
سيف الرحبي	ذاكرة الفيلة والاستعراض	افتتاحية	٦	٤/٢
سيف الرحبي	قوة الحنين وسطوة المكان	افتتاحية	٣	٦/٤
سيف الرحبي	هذه المجلة والمشروع الثقافي	افتتاحية	١	٦/٤

اسـم الكاتب	اسـم المادة	البـاب	العدد	الصفحات
شاكر عبدالحميد	جغرافية الوهم، وتاريخ المكان	دراسة	٢	٧١/٦٢
شاكر عبدالحميد	رمزية السلم والثعبان في عالم إدوارد الخراط	دراسة	٨	١١٦/١١٢
شاكر لعيبي	جماليات الباب العربي	دراسة	٢	٢٥/١٦
شاكر لعيبي	عن أصول الفن الاسلامي ومراجعة المحلية	فن تشكيلي	٧	١٤٢/١٣٤
شبر بن سيف الموسوي	رسالة الى النقاد العرب	متابعات	٤	٢٦٠/٢٥٩
شبر بن سيف الموسوي	صورة الليل في شعر امرىء القيس والنابغة الذبياني	متابعات	٧	٢٤٢/٢٤١
شربل داغر (ت)	قصائد : ليوبولد س. سنغور	شعر	١	١٠٩/١٠٣
شريفة بنت خلفان اليحيائي	الشيخ سعيد بن خلفان الخليلي رائد الشعر الصوفي في عمان	دراسة	٧	٦٤/٤٩
شوقي شفيق	خميرة لصباحي المعتم	شعر	٤	١٩٢/١٩١
صادق الصائغ	لا فائدة	شعر	٤	٢٠٥
صالحة غابش	امرأة منصتة	شعر	٤	٢٠٨
صبحي حديدي	المفكر الراحل عبدالله القصيمي	دراسة	٧	٤٣/٣٨
صبحي حديدي	الهجرة الثانية: آسيا جبار وأهداف سويف	دراسة	٦	١٠٢/٩٤
صبري حافظ	التناص وتحولات الشكل في بنية القصيدة عند السياب	دراسة	٧	٢٧/١٨
صبري حافظ	الكتابة الأسطورية التكرارية والحوار مع الجذور	دراسة	٣	١٥٤/١٥١
صدوق نور الدين	في الحاجة الى طه حسين	متابعات	٤	٢٥١/٢٥٠
صلاح أبو سريف	البعد الأسطوري في القصيدة الثمانينية	دراسة	٨	١١١/١٠٦
صلاح سعد (ت)	بعض قضايا الضحك والكوميدي : فلادمير بروب	دراسة	٨	٥١/٤٤
صلاح عبداللطيف	السوبر ماركت	نصوص	٥	٢٠٣
صلاح عواد	حوار مع الشاعر سركون بولص	لقاء	٦	١٩٢/١٨٥
صلاح فضل	دهاليز الطاهر وطار	دراسة	٧	٣٧/٣٤

اسم الكاتب	اسم المادة	البـاب	العدد	الصفحات
عبدالله عـويشـق	منذ مئة عام اختفى أبوعلم الجراثيم والمناعة، العام ١٩٩٥: عام باستور	علوم	٤	٢٤٤/٢٤٢
عبد المحسن يوسف	للبحر ذاكرة ونعوش	شعر	٤	٢٠٣/٢٠٢
عبدالملك مرتاض	تقاليد القراءة وأصولها في الأدب العربي	دراسة	٤	٦٤/٥٣
عبدالملك مرتاض	ممارسة العشق بالقراءة	دراسة	٨	٧٢/٥٨
عبدالمنعم الحسني	التصوير الضوئي آفاق الماضي.. ومؤشرات المستقبل	فنون	٤	١٥٣/١٤٢
عبدالمنعم رمضان	تمهيد لغرائزنا	شعر	٤	١٩٣
عبدالوهاب البياتي	مبدعون وأشكالهم: حديث بينه وبين إلياس لحود	لقاءات	٣	١٦٩/١٦٦
عبده خال	القـــبر	نصوص	٦	٢٤٤/٢٤٣
عدنان الصائغ	تكوينات	شعر	٢	١٣٨
عزالدين سعيد أحمد	أرقب الفجر وحدي	نصوص	٧	١٩٥/١٩٤
عزيز الحاكم	خلوة مرشوشة بماء الفجر	نصوص	٤	٢١٩/٢١٨
عزيز الحاكم (ت)	ضيوف منتصف الليل: هيرتل فيشر	متابعات	٧	٢٤٩/٢٤٨
عصام أبوزيد	ألوان متقابلة	شعر	٧	١٨٣
عصام أبوزيد	غرفة يسكنها الفنان وفنان تسكنه الشمس	متابعات	٦	٢٧٩/٢٧٨
عصام ترشحاني	وردة الهذيان	شعر	٦	٢١٧
علي الجبوري	روكيرت وعصر الاستشراق الذهبي	دراسة	٣	١١٣/١٠٩
علي جعفر العلاق	الشعر خارج النظم، الشعر داخل اللغة	دراسة	١	٣٥/٢٨
علي الشرقاوي	فضاءات الصهلة	شعر	٢	١٤١/١٤٠
علي الشرقاوي	في الجفاف	شعر	٨	١٨١
علي الشوك	تنويعات غربية على زخاف شرقية	فن تشكيلي	٧	١٥١/١٤٨
علي الشوك	الموسيقى العربية القديمة قراءة في المصادر الغربية	دراسة	٥	٣٥/٢٤

اسم الكاتب	اسم المادة	البـاب	العدد	الصفحات
قاسم حول	دور الصوت وأهميته في الفيلم السينمائي	سينما	٦	١٧٣/١٧١
كاظم جهاد (ت)	بيير جان جوف: قصائد مختارة	شعر	٧	١٦٦/١٦١
كاظم جهاد (ت)	جيل دولوز : قطب الفلسفة الفرنسية الجديدة	دراسة	٦	٥٣/٣٣
كاظم جهاد	مهجر جديد أم منفى جديد	دراسة	٨	٢٩/٢٣
كامل يوسف حسين	الدخول من بوابات الليل ومسرح النو.. أي رسالة يحملها لنا؟	مسرح	٦	١٦٠/١٥٢
كامل يوسف حسين	كينزابورو أوي يحكي عن أسطورة قريته	حوار	٢	١٩٩/١٩٢
كامل يوسف حسين	أغنيات الموت ورقصاته	دراسة	٤	١١٩/١١٢
كرم شلبي	قراءة في أوراق محاكمة العقل والابداع	متابعات	٤	٢٥٥/٢٥٢
كريم عبد	قصائد حب	شعر	٧	١٧٨/١٧٧
كمال أبو ديب	اللغة مكون من مكونات الوعي الحداثي، لغة النص ورؤياه	دراسة	١	٢٧/٢٢
كمال العيادي القيرواني	باريس الكسندروفنا	نصوص	٥	٢٠٢/٢٠٠
لوث جارثيا كاستنيون	من الخبز الحافي الى زمن الأخطاء	دراسة	١	٥٩/٥٦
ليانة بدر	على حاجز القدس	شعر	٣	٢١٤
ليانة بدر	كيف يمكنني القبض على الضوء الآفل	شعر	٨	١٩٢/١٩١
ليلى ابراهيم الأحيدب	الطرقات ليست على الباب	نصوص	١	١٢٤/١٢٣
ماجد السامرائي	محمد عابد الجابري والتفكير في ضوء الواقع	لقاء	٥	١٥٧/١٥٣
ماجد السامرائي	مطاع صفدي في نظرة الى الواقع الفكري	لقاء	٥	١٥٣/١٤٧
محسن جاسم الموسوي	محكي المال والتجارة في الليالي العربية	دراسة	٤	٨٦/٧٥
محسن الكندي	التجربة القصصية الجديدة في عمان، نافذتان لذلك البحر نموذجا	دراسة	٢	٥٧/٥٣
محسن الكندي	المتنبي والمرأة	دراسة	١	٤٦/٤٠
محسن الكندي	ملامح التجربة الشعرية الجديدة في عمان	دراسة	٣	٨٩/٨٢
محمد أبو الفضل بدران	رواية الحب في المنفى وتصوير سقوط الحلم العربي	متابعات	٧	٢٤٧/٢٤٦
محمد أحمد القضاة	الشاعر العماني حميد بن عبدالله الجامعي (أبوسرور)	متابعات	٥	٢٥١/٢٥٠
محمد أحمد القضاة	الشاعر القطري : ماجد صالح الخليفي الفروسية والمغامرة	متابعات	٣	٢٥١/٢٤٨
محمد بدوي	هادئا نهض .. هادئا انتهى	شعر	٢	١٣١
محمدبن سيف	خمس رسائل ووردة	نصوص	٤	٢٣٢
محمد بن سيف الرحبي	أسبوع للفن اللبناني	متابعات	٥	٢٥٣/٢٥٢
محمد بن علي ا لبلوشي	ايحاءات الروح: حسين عبيد	متابعات	٥	٢٣٧/٢٣٦
محمد بن علي البلوشي	جيولوجية عمان جماليات ترفد ثراء المكان	علوم	٦	٢٥١/٢٤٥
محمد بن ناصر بن راشد المحروقي	أفق التلقي: قراءة في ديوان من يأمن اليابسة لطالب المعمري	متابعات	٧	٢٥٥/٢٥٣
محمد بنيس	كتاب الحب	شعر	١	٩١/٨٦
محمد بوزيان بنعلي	مدخل الى البحث عن أدب الطرديات في عمان	متابعات	٥	٢٤١/٢٣٨
محمد الثبيتي	الأوقات	شعر	١	٩٥/٩٣
محمد جمال باروت	بنية الرمز الديناميكي ودلالاته في شعر خليل حاوي	لقاءات	٤	١٨٦/١٧٨

الاشـراف الفني :

محمود عبدالعاطي

فنـــــان تشــــكيلي

NIZWA
A PERIODICAL CULTURAL REVIEW IN ARABIC
EDITOR - IN - CHIEF :
SAIF AL RAHBI

PUBLISHERS:
OMAN NEWSPAPER HOUSE
P.O.BOX 855, POSTAL Code NO. 117,
ALwady ALkabeer. Sultanate of Oman
TEL.: 601608 FAX: 694254

طبعت بمطابع دار جريدة عُمان للصحافة والنشر
ص.ب: ٣٠٠٢ الرمز البريدي ١١٢ سلطنة عمان

الاعلانات : العمانية للإعلان والعلاقات العامة
البدالـة : ٧٩٢٧٠٠ ـ فاكس : ٧٠٣٦٠٨
تلكس : ON. OMANEA ٣٧٥٨ ص.ب : ٣٣٠٣ روي ـ الرمز البريدي : ١١٢

إشـــارات :

* المواد المرسلة تكتب بخط واضح أو تطبع بالآلة الكاتبة.
* ترتيب المواد في سياقها المقروء في المجلة على هذا الحال أو غيره خاضع لضرورات فنية وإخراجية.
* نعتذر لعدم الرد على الرسائل الواردة من قبل أصدقائنا الكتاب والفنانين حاليا على الأقل.
* المواد التي ترد للمجلة لا ترد لأصحابها سواء نشرت أو لم تنشر، وأحيانا تخضع لمقياس زمني طويل نسبيا بسبب فصلية الاصدار.



▲ تشكيل حروفي للفنان علي حسن ـ قطر

الغلاف الأخير : عدسـة نبيـل الرواحـي ـ سـلطنة عمـان ◄



نزوى
NIZWA
مجلة فصلية ثقافية